

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



Estar ahí y no entender.

Una propuesta metodológica para el estudio de una obra
problemática: *Turkish Jokes* de Jens Haaning

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte presenta
Katia Olalde Rico

Comité tutor:

Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, directora

Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, asesora

Mtra. Yissel Arce Padrón, asesora

Dra. Olga Rodríguez Bolufé, lectora

Dr. Daniel Garza Usabiaga, lector

Ciudad de México, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
Primera parte: Estar ahí y no entender	16
Segunda parte: Comunidad, coexistencia, identidad. Desconocimientos, malentendidos, malinterpretaciones	23
Conclusiones	48
Anexo: Entrevista con Jens Haaning	53
Bibliografía	70

Introducción

En 1994 una grabación de chistes en lengua turca fue transmitida en una plaza de Oslo, Noruega a través de un altavoz instalado en un poste de alumbrado público. Probablemente algunas de las personas que se encontraban ahí ese día reconocieron el idioma sin entender los chistes; otras entendieron los chistes pero no que se trataba de una propuesta artística; otras más supieron que se trataba de una propuesta artística pero no cuál era el propósito de transmitir en turco en un país cuyo idioma oficial es el noruego. Podría continuar generando hipótesis al respecto pero me detengo para subrayar que al menos en las posibilidades que me vienen a la mente, la experiencia generada por la emisión de los chistes parece haberse estructurado como una serie de ambigüedades en las que había algo que no quedaba claro: ¿quiénes hablaban en la grabación y qué decían?, ¿quién había puesto el altavoz ahí y para qué?, ¿se trataba de una broma o de algo que merecía ser tomado en serio?

No hace falta ser demasiado suspicaz para suponer que aquello que no quedaba claro debió haber variado en función del tipo de público, empezando por quienes eran capaces de entender lo que escuchaban y quienes no lo eran. Lo interesante es que las diferencias van más allá del idioma. Si tomamos en cuenta que la grabación fue transmitida en Oslo y nos preguntamos quiénes hablan turco en Noruega, veremos que las distinciones

empiezan a complicarse cuando se cruzan con categorías como: “europeos”, “occidentales”, “nativos”, acompañadas por sus respectivos opuestos: “no europeos”, “no occidentales”, “inmigrantes”. Pero el asunto no termina ahí, las separaciones se complican todavía más al entrelazar estas categorías con nociones como frontera, identidad, nación, cultura o raza.

De acuerdo con las estadísticas oficiales de Noruega, en 1993 los habitantes de dicho país nacidos en Asia, África, Centroamérica, Suramérica y Turquía sumaban apenas el 2.1% de la población total¹. ¿Qué habrá implicado entonces incrementar el volumen del idioma de una minoría en un espacio público?, ¿quiénes habrán estado ahí para escuchar los chistes y cómo habrán reaccionado? Son sólo algunas de las preguntas que me hice cuando en 2008 encontré *Turkish Jokes* en la página web del artista danés Jens Haaning (Hørsholm, 1965)². Y es que, a diferencia de los habitantes de Oslo, esta obra no se me presentó como una situación desconcertante mientras caminaba por la calle sino como un ámbito de posibilidad en el que surgían preguntas. ¿Qué función tenían el texto y las imágenes que hacían a *Turkish Jokes* aparecer en el monitor de mi computadora?, ¿se trataba únicamente de registros que preservaban la memoria de un evento ocurrido en el pasado?, de ser así, ¿qué tipo de experiencia generaba al plantearme esa circunstancia como posible y establecer vínculos entre lenguaje, identidad, cultura o territorio?, ¿qué implicaba el hecho de que yo misma buscara definir mi posición dentro de una circunstancia que no había vivido y creara mentalmente un sonido que nunca había escuchado?

Desde el principio, tuve dificultades para definir *Turkish Jokes* como objeto de estudio. Mis principales problemas tenían que ver por una parte, con la paradoja que implica conocer

¹ Fuente: *Estadísticas en Noruega* (Statistisk sentralbyra) www.ssb.no/emmer/historisk_statistikk/tabeller/3-3-9.txt (consultado el 21 de julio de 2009)

² www.jenshaaning.com (consultado el 20 de agosto de 2008)

una pieza que se estructura como desconocimiento y por otra con la imposibilidad de recuperar, desde México, aquella experiencia acústica de Oslo. Mientras más buscaba a la obra para describirla menos la encontraba, mientras más la interrogaba para conocerla más preguntas surgían. Llegado un momento me planteé la posibilidad que finalmente decidí explorar en esta tesis: estudiar a *Turkish Jokes* tal cual se me presentaba, como preguntas abiertas.

Las preguntas sólo existen en la medida que hay alguien ahí para hacérselas. Si como afirma Roger Chartier las significaciones de las obras de arte se construyen en el reencuentro entre una proposición y una recepción³, entonces la *experiencia de la obra* puede ser definida en plural como una serie de reencuentros en los que se configuran esferas de sentido⁴. Llevar el planteamiento de Chartier un paso más adelante permite decir lo siguiente: lejos de constituir entidades terminadas y autónomas, las obras de arte existen como *surgimientos dependientes*⁵, ¿dependientes de qué? de las experiencias que la configuran, pero también de todas las variables que dan estructura a esas experiencias, es decir, las colecciones de conocimientos, vivencias, expectativas y competencias a partir de

³ Cf. Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. XI.

⁴ El concepto de *experiencia* habría requerido la elaboración de una genealogía que no he llevado a cabo por razones de tiempo y espacio, por lo tanto la historización de este concepto queda como tarea pendiente para un trabajo posterior.

⁵ En términos generales, la filosofía budista explica la manera en que los fenómenos existen de dos formas: una negativa que describe cómo *no* existen y una positiva que describe cómo *sí* existen. En la negativa, los fenómenos son definidos como *vacíos* de toda naturaleza inherente, absoluta e independiente; en la positiva los fenómenos son definidos como *surgimientos dependientes* de causas y condiciones. Si bien este principio (*shunyata* en sánscrito, *tongpa nyi* en tibetano, traducido al español como *vacío*) es común a todas las escuelas del budismo, hay variantes en lo que se refiere a la manera en que cada una de ellas lo presenta así como en los métodos que emplean para realizarlo. Cf. Geshe Lhundub Sopa, *Steps on the Path to Enlightenment, A Commentary on Tsongkhapa's Lamrim Chenmo*, Volumen 2: Karma, pp.138-139. Para mayor detalle puede revisarse de Jeffrey Hopkins, *Meditation on Emptiness*, Wisdom Publications, Massachusetts, 1996.

las cuales se significan esos reencuentros entre proposición y recepción⁶. Desde esta perspectiva la obra de arte no se define como un universo autosuficiente que *precede* a la experiencia sino como esferas de sentido móviles y plurales que se construyen *en* la experiencia⁷. En otras palabras, obra y experiencia no existen una sin la otra, la obra de arte se configura como tal en la experiencia y la experiencia se produce al configurarse la obra⁸. La posibilidad de que un mismo sonido –chistes en turco- pueda escucharse como un mensaje gracioso, una burla racista, arte de implicaciones políticas o simple ruido, indica que la manera en que *Turkish Jokes* aparece, depende del acto de inteligibilidad que la configura, dicho en otros términos *Turkish Jokes* carece de una naturaleza inherente e inmutable que la haga “ser lo que es”. Razón por la cual no estudio esta obra desentrañando su *esencia* –lo que la obra *es*⁹- sino preguntándome por su funcionamiento, es decir por las formas en que aparece, los medios que emplea para transcurrir, las categorías que instrumenta, las tensiones a partir de las cuales opera y las problemáticas que desata.

Concebir *Turkish Jokes* como las esferas de sentido que se construyen en el reencuentro entre una proposición y una recepción, me permite extender la *experiencia-obra*¹⁰ más allá del evento que tuvo lugar en Oslo mientras los altavoces estuvieron encendidos, para incluir en ella a todos los reencuentros que se han dado y siguen dándose a través de un catálogo,

⁶ Pensar una obra de arte como surgimiento dependiente quiere decir que “la obra” no existe de manera sólida, independiente y autosuficiente, sino que surge (o se construye) en dependencia de causas y condiciones, por ejemplo: el espacio en el que se encuentra, los conocimientos y competencias del espectador o el tipo de relación que el espectador establece con “la obra”.

⁷ Cf. Chartier, *op. cit.*, p. XI.

⁸ Esto quiere decir que todas las experiencias forman parte de la obra en la medida que todas ellas la configuran.

⁹ La genealogía del concepto de *esencia* –al igual que la del concepto de *experiencia*- ha quedado como tarea pendiente para un trabajo posterior.

¹⁰ A lo largo del documento emplearé el término *experiencia-obra* para recordar que obra y experiencia son indisolubles e interdependientes (véase nota 5).

una página web, un video de Youtube o una versión documentada de la pieza. Lo anterior equivale a decir que los reencuentros entre proposición y recepción no sólo se producen a través del sonido sino también a través de otros medios que, sin ser audibles, generan esferas de sentido vinculadas a la experiencia sonora inicial. Desde esta perspectiva la *experiencia-obra* no se diluye en un pasado cada vez más remoto, por el contrario se actualiza en el presente cada vez que alguien recuerda la situación, la imagina o se la plantea como posibilidad, se sigue que los registros y narraciones a través de los cuales se producen los reencuentros entre proposición y recepción dejen de operar como documentos que “hablan” o “arrojan información” sobre la pieza, para convertirse en dispositivos que reactivan continuamente la *experiencia-obra*. En otras palabras la escisión entre obra y memoria se disuelve. El tiempo deja de funcionar como una sucesión irreversible de pasados, presentes y futuros para convertirse en un *enredo* de duraciones múltiples que permanecen, se entrelazan y se afectan mutuamente¹¹. En el *tiempo del enredo* pienso en *Turkish Jokes* como un proceso no lineal, diseminado y discontinuo esto es, como un conjunto de experiencias que diversifican sus lugares y momentos¹² pero que además, se envuelven, se funden y se traslapan unas con otras. Así, no me acerco a *Turkish Jokes* recuperando los vestigios de una experiencia fosilizada sino a través de algunos reencuentros en los que aquella experiencia acústica resuena, crece y modifica sus significados por lo tanto, concibo todo lo que se ha dicho y se dice, se ha escrito y se escribe, se ha hecho y se hace con respecto a *Turkish Jokes* como dispositivos que producen

¹¹ Cf. Achille Mbembe, “Time on the Move” en *On the Postcolony*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 2001, pp. 14-16.

¹² Cf. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 26.

reencuentros en los cuales la *experiencia-obra* se reactiva una y otra vez¹³. Debido a que las narraciones de Jens Haaning se encuentran dentro de todo lo que se dice y se ha dicho sobre *Turkish Jokes*, en este trabajo, sus relatos funcionan justamente así: como dispositivos que reactivan la *experiencia-obra* y no *fuentes* en un sentido histórico. En otras palabras, sus narraciones no describen “la obra” sino que la afectan, la sacuden, la modifican, la reconstruyen por lo tanto, no se trata aquí de rastrear la intención del artista hasta sus orígenes ni de evaluar la sinceridad de sus palabras en busca de coherencias, se trata más bien de observar cómo surge *Turkish Jokes* en esas narraciones; de estudiar lo que las eventuales contradicciones tendrían que decir sobre las maneras en que la obra funciona; de cruzar el lugar de enunciación de la pieza con algunos de los lugares de su recepción para analizar entonces los desacuerdos que ahí surgen.

Con respecto a las *experiencias-obra* que diversifican sus lugares y momentos es necesario decir lo siguiente: para que el encuentro con un par de fotografías en un catálogo o con la grabación de los chistes en un video de Youtube¹⁴ se configuren como *experiencias-Turkish Jokes* es indispensable que esas imágenes y ese sonido se vinculen con la situación que tuvo lugar en un momento y espacio específicos: la Plaza Groenlandia –Grønlands Torg- de Oslo en 1994. Mientras esa relación no se establezca, podremos hablar de una experiencia visual o de una experiencia auditiva pero no de *Turkish Jokes*. En efecto, las *experiencias-obra diseminadas*¹⁵ se envuelven, se funden y se traslapan unas con otras no obstante, y

¹³ A lo largo del documento iré indicando las direcciones de Internet donde se pueden encontrar algunas versiones documentadas de la pieza y también algunas críticas.

¹⁴ Video de la exposición de Jens Haaning en la Fundación Miró en 2003, “musicalizado” con la grabación *in situ* de *Turkish Jokes* –tomada directamente de la calle mientras sonaban los chistes-. <http://mx.youtube.com/watch?v=TDyat64LPA> (Consultada el 21 de enero de 2009)

¹⁵ Aquellas que se dan por ejemplo a través de un libro, un catálogo, una página web, una versión documentada de la pieza o una plática.

esto es importante remarcarlo, lo hacen siempre en relación con el planteamiento base de la pieza esto es, la coexistencia de diferentes grupos lingüísticos en un mismo espacio social. Hasta el momento podemos concluir que la especificidad de sitio forma parte de la estructura de *Turkish Jokes*, sin embargo hay algo que es necesario añadir: Cuando los encuentros entre proposición y recepción vuelven a producirse, lo hacen en circunstancias específicas que participan en y al mismo tiempo están afectadas por procesos y prácticas concretas, de ahí que la especificidad de sitio de *Turkish Jokes* no se refiera únicamente a los espacios públicos donde la grabación ha sido reproducida –por primera vez en Oslo, Noruega en 1994 y más tarde en Lund, Suecia en 1995, en Aarhus, Dinamarca en 1998 y en *Documenta11* en Kassel en 2002-, sino también a los contextos en los que la obra es reconfigurada por sus receptores¹⁶.

Hasta aquí, parece quedar claro que los contextos de recepción de *Turkish Jokes* tienen que ver con ubicaciones geográficas y temporales lo que no resulta evidente, es que los contextos de recepción también están definidos por la posición que los receptores ocupan en el espacio social. Difícilmente un danés musulmán de origen pakistaní configurará esta pieza de la misma manera que un “danés nativo” que no quiere saber nada de los inmigrantes o un alemán de padres turcos que, por el acento, identifica a las personas que hablan en la grabación como kurdos. Incluso si los tres llegaran a la misma conclusión por ejemplo que se trata de una pieza racista o de una pieza antirracista, el significado que el racismo tendría para cada uno sería diferente. Elijo estos ejemplos para hacer evidentes algunas de las variables que definen la posición de los receptores –nacionalidad, religión,

¹⁶ En el Museo Nacional de Etnología en Leiden, Países Bajos hay una versión de *Turkish Jokes* en la que se utilizó una grabación diferente sobre la cual hablaré en el apartado III. Decidí concentrar mi análisis en las versiones que utilizan la primera grabación porque los conflictos que la pieza moviliza al igual que las reacciones que genera en las personas que hablan turco están directamente relacionadas con las características del lenguaje utilizado (el registro lingüístico, el vocabulario, el acento, el contenido de los chistes).

idiosincrasia, origen étnico- pero también, para establecer un vínculo entre estas variables y las relaciones de poder que estructuran el espacio social. La noción de estética de Achille Mbembe¹⁷ resulta útil en este sentido por dos razones: la primera es que permite concebir las *experiencias-obra* como prácticas concretas que dotan de especificidad a categorías generales como nacionalidad o ciudadanía; la segunda es que hace posible entender las *experiencias-obra diseminadas*¹⁸ como oscilaciones discontinuas entre lo general y lo particular, lo abstracto y lo concreto. Pierre Bourdieu por su parte, explica las dinámicas de coexistencia como estados de relación de fuerzas en las que continuamente los actores sociales negocian y se disputan el ejercicio del poder¹⁹, lo cual lleva a entender este ejercicio del poder como una actividad consciente e inconsciente que los individuos reproducen es sus decisiones y preferencias más simples y cotidianas²⁰. De este modo, con base en, Bourdieu y Mbembe puede decirse que lo político se encuentra no sólo en el planteamiento que hace *Turkish Jokes*, sino también, en las construcciones de sentido que dicho planteamiento origina.

Mi hipótesis en este trabajo es que al desacomodar el lenguaje, *Turkish Jokes* moviliza las dinámicas de coexistencia, las identidades y las relaciones de poder en las que el lenguaje participa por lo tanto, las maneras en que la pieza se configura tienen algo que decirnos sobre el papel que los receptores juegan en esas relaciones de poder. Mi hipótesis también es que estudiar *Turkish Jokes* y escribir sobre ella constituyen formas de reactivar la obra y

¹⁷ Mbembe construye la noción de *estética de la vulgaridad* articulando las esferas de la sensibilidad individual y colectiva con las maneras y recursos a través de los cuales: a) lo abstracto (general) se materializa en la cotidianeidad como experiencia de vivir en el mundo concreto; b) las estructuras de poder se naturalizan como sentido común. Cf. Achille Mbembe, “Aesthetics of Vulgarities” *op. cit.*, pp. 102-141.

¹⁸ Véase nota 15.

¹⁹ Cf. Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, pp. 135-141; “The forms of capital”, en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, pp. 241-258.

²⁰ Véase Pierre Bourdieu, “Estructuras, habitus, prácticas” en *El sentido práctico*, pp. 91-111.

de hacerla a aparecer de nuevo en el presente, lo cual me lleva a entender esta tesis como un dispositivo que no sólo configura *Turkish Jokes* desde una posición específica sino que además produce nuevos reencuentros entre proposición y recepción. Los objetivos que persigue este trabajo son, por una parte, construir el aparato metodológico a partir de las dificultades que *Turkish Jokes* presenta como objeto de estudio y por otra, explorar, desde esa metodología, el funcionamiento de lo político en esta pieza.

La propuesta metodológica que construí al estudiar *Turkish Jokes* consiste en lo siguiente:

- i. hacer evidente la interdependencia entre la manera en que la obra aparece y la experiencia que la configura es decir, el acto de inteligibilidad que la dota de sentido;
- ii. entender las *experiencias-obra* como los reencuentros entre proposición y recepción que pueden darse *in situ*, en los espacios públicos donde se reproducen los chistes, pero también de manera *diseminada* a través de todo lo que se ha dicho y se dice, se ha escrito y se escribe, se ha hecho y se hace con respecto a *Turkish Jokes*;
- iii. concebir *Turkish Jokes* como construcciones de significado móviles y plurales que se reactivan y reconfiguran en el presente cada que un reencuentro se produce;
- iv. pensar en *Turkish Jokes* como ámbitos de posibilidad para la creación de esferas de sentido es decir, como preguntas abiertas que se configuran desde diferentes contextos y posiciones;
- v. analizar las estrategias de la obra esto es, las maneras en que esta pieza funciona y se despliega;
- vi. concebir *Turkish Jokes* como un proceso es decir, como un conjunto de *experiencias-obra diseminadas* que se entrelazan, se envuelven, se funden y se traslapan unas con otras en formas no lineales y discontinuas;

vii. considerar que, como proceso, *Turkish Jokes* participa en y al mismo tiempo está atravesada por otros procesos –políticos, económicos, sociales, religiosos, etcétera- que rebasan el ámbito de “lo estrictamente artístico o estético”.

Estructuré la tesis en dos partes que se dividen en cinco apartados –los apartados I y II corresponden a la primera parte, los apartados III, IV y V a la segunda-. En el primer apartado, retomo el concepto de *habitus* de Bourdieu para explorar las variables que participan en la configuración de la obra pero también, para articular esas configuraciones con las dinámicas que estructuran el espacio social en el que los receptores se posicionan y se desenvuelven; en el segundo, recupero dos versiones *in situ* de la obra –Oslo 1994 y Kassel 2002- para determinar cuáles son los movimientos que *Turkish Jokes* hace en la vida y espacio cotidianos al construirse como situación; en el tercero, profundizo en la estructura contradictoria y conflictiva de *Turkish Jokes* a partir de los desacuerdos, desconocimientos y tensiones que se activan en las *experiencias-obra*, en particular aquellos relacionados con la visibilidad de los grupos minoritarios en el espacio social; en el cuarto, identifiqué algunas de las categorías generales que moviliza *Turkish Jokes*, para articular las problemáticas específicas en las que la obra se origina con las problemáticas específicas que señala al reactivarse desde diferentes contextos de recepción; en el quinto cuestiono, desde la estética relacional de Nicolas Bourriaud, los potenciales de transformación de *Turkish Jokes*. Al final incluyo como anexo la transcripción de una entrevista en la que Haaning habla sobre *Turkish Jokes* para ofrecer la posibilidad de cruzar el análisis que realizo en este trabajo con las narraciones del artista.

Me interesa hacer explícito que en este trabajo la posición particular desde la cual *Turkish Jokes* adquiere sentido está atravesada por la imposibilidad de entender el contenido de la grabación. Mis dificultades para entrar en esta zona ciega tuvieron que ver por supuesto con mi desconocimiento del idioma pero también con el hecho de que la mayor parte de la información consultada provenía de personas que no habían entendido la grabación o que no la entenderían si la escucharan, subrayo por lo tanto que las interpretaciones exploradas en este trabajo son sólo algunas entre muchas posibles.

Agradezco a Öze Yavuz y a Ibrahim Cindark el apoyo que me brindaron al escuchar los chistes y compartir conmigo sus comentarios; a Jens Haaning por haber respondido a todas mis preguntas así como por haberme facilitado un CD con la primera grabación de *Turkish Jokes*²¹; al comité tutor integrado por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, la Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, la Mtra. Yissel Arce Padrón, la Dra. Olga Rodríguez Bolufé y el Dr. Daniel Garza Usabiaga; a Liudmila Olalde y a Simon Cubelic por haberme ayudado con la búsqueda de bibliografía en Alemania; a Marianela Santoveña por darme tiempo para aclararme algunas dudas; a Adriana Santoveña por revisar y corregir la transcripción de la entrevista con Haaning, a Raymundo Olalde por su apoyo a lo largo de la maestría y en especial a Alfredo Mendoza por estar ahí y tenerme paciencia.

²¹ Al escribir esta tesis trabajé únicamente con esta primera grabación, la segunda, realizada para el Museo Nacional de Etnología en Leiden, Países Bajos es una a la que no he tenido acceso hasta el momento.

“[...] Çocuk demiş burası da çok sıcakmış falan, gömleğini çıkarıyor. Kız demiş sen ne yapıyorsun demiş, sen de çıkart, soğuk demiş. Bu sefer bütün elbiselerini çıkartmışlar bi kilotla kalmışlar. Demiş Giro sen ne yapıyorsun? Demiş sen de çıkart, sıcak. Bu sefer orda akan bir su varmış. Demiş biz bi su içmeye gidelim. Çocuk demiş önce ben içecem sen pamağını götüme sok demiş su akmasın. Bu sefer kız su içmeye başlar. Kıza demiş sen de parmağını götüne sok su akmasın. Bu demiş senin iki tane deliğin var. Birini de öbür [...] oraya sokalım. Kız kabul etmiş. Bu sefer kız şeye doyamamış su içmeye doyamamış ve hoşuna gider. Birbirlerini severler [...]

Primera parte: Estar ahí y no entender

I

Transmitir en un espacio público una grabación que no promociona ni vende nada en un idioma que la mayoría no entiende, coloca a las personas que se encuentran o pasan por ahí en una situación ambigua pues, más allá de que puedan o no entender lo que escuchan, no tienen manera de saber, a ciencia cierta, lo que está sucediendo. ¿Qué es entonces lo que pasa cuando alguien se enfrenta a una situación que no entiende o no acaba de entender? La incertidumbre hace que los individuos, conciente e inconscientemente, recurran a sus experiencias previas para dar sentido a la circunstancia que se les presenta, es decir, establecen un vínculo de semejanza o diferencia entre “lo nuevo” y lo “ya conocido” a través del cual aprehenden e interpretan lo que hasta ese momento se les presenta como ininteligible. Ahora bien, lo “ya conocido” implica familiaridad con colecciones de vivencias, expectativas, conocimientos, competencias, valores, conceptos, categorías, etcétera, a partir de los cuales las experiencias nuevas son aprehendidas, pero también con una cierta manera de organizar esas colecciones para dotar a estas experiencias de sentido.

De acuerdo con Bourdieu, la manera en que esas colecciones adquieren coherencia, responde a ciertas disposiciones que los individuos adquieren e interiorizan desde la infancia. Estas disposiciones son *estructuradas* en tanto que concuerdan con las condiciones objetivas de existencia que les dieron origen pero también, son *estructurantes* en la medida que producen sistemas de estructuras cognitivas y motivacionales que generan a su vez determinadas formas de percibir, aprehender y pensar la realidad²². Por tratarse de principios [*schèmes*] interiorizados –de percepción, pensamiento y acción- estas estructuras –que Bourdieu llama *habitus*- tienden a reproducirse de manera inconsciente preservando un cierto “estado de las cosas” esto es, manteniendo las “reglas del juego” que norman el espacio social pero también, conservando la posición que cada uno de “los participantes” ocupa dentro “del juego”. En otras palabras, es a partir de estas estructuras, que los individuos asumen la posición que “les corresponde” dentro de la sociedad, ajustándose a los límites que un “razonable sentido común” establece a sus aspiraciones y expectativas – esto es para nosotros, esto no es para nosotros²³-. De esta manera el *habitus* provee a los actores sociales de las competencias, los conocimientos y los códigos a través de los cuales se definen los criterios de inclusión y de exclusión. Quienes comparten las mismas estructuras se cohesionan en grupos –campos-, quienes no las comparten quedan fuera²⁴.

Turkish Jokes se construye a partir de criterios de inclusión y de exclusión precisamente porque el poseer o no ciertas competencias, conocimientos y códigos

²² Cf. Néstor García Canclini, “La Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 38.

²³ Cf. Bourdieu, “Estructuras, *habitus*, prácticas” *op. cit.*, p. 110.

²⁴ Cf. Bourdieu, “Estructuras, *habitus*, prácticas” *op. cit.*, pp. 91-111, “Algunas propiedades de los campos”, *op. cit.*, pp. 135-141.

Cabe señalar que el *habitus* también orienta el consumo de los bienes culturales en la medida que es éste quien “provee” o “no provee” a los individuos de las competencias necesarias para apropiárselos. Revisese en este sentido: Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, pp. 189-221.

establece la diferencia entre entender y no entender –entender el contenido de la grabación o entender que se trata de una obra de arte, por ejemplo-. Retomo entonces la pregunta que hacía en la introducción ¿quiénes hablan turco en Noruega? o, si pensamos en las otras versiones *in situ* de la obra, ¿quiénes hablan turco en Suecia, Dinamarca y Alemania? La pregunta no es inocente, sobre todo cuando tomamos en cuenta las discusiones que, en estos países, se desatan con respecto a la integración de las minorías²⁵. En todo caso, lo que la pregunta anterior busca hacer evidente es que en ese entender o no entender los receptores de *Turkish Jokes* se separan y posicionan a partir de categorías que empiezan por el lenguaje pero también van más allá involucrando conceptos como nacionalidad, ciudadanía, cultura o identidad.

De manera similar al Test de Rorschach, donde el paciente arroja información sobre sí mismo al dar forma a una serie de manchas impresas en tarjetas, la interpretación que cada individuo y cada colectividad hace de *Turkish Jokes* habla también de quiénes son esos individuos y de cómo se integran esas colectividades. Un motociclista de ultraderecha, reafirma su racismo al configurar una obra que se burla de los extranjeros; mientras que un grupo de profesores universitarios, reafirma su antirracismo al configurar una obra con la que busca pronunciarse en contra de una asamblea de skinheads neonazis²⁶. Podemos entonces concluir que *Turkish Jokes* no sólo “habla” de criterios de inclusión y de exclusión

²⁵ En su ensayo “...somewhere in the back of beyond in Anatolia...” *Turkish immigrants in Berlin’s political discourse*” (*urbane Realitäten : Fokus Istanbul*, pp. 154-161) Stephan Lanz ofrece un panorama de las diferentes posiciones que el gobierno y la sociedad alemana han asumido con respecto a la integración de los habitantes de origen turco.

²⁶ Haaning relata que mientras tomaba fotografías en la Plaza Groenlandia en Oslo un grupo de Hells Angels –bandas de motociclistas vinculadas con el tráfico de drogas- se acercó a preguntarle por el contenido de la grabación. Al escuchar que se trataba de unos chistes en turco los motociclistas reaccionaron bastante bien pues interpretaron la pieza como una burla hacia los extranjeros. Meses más tarde, comenta Haaning, un grupo de profesores de la Universidad de Lund en Suecia le propuso montar la obra como parte de una campaña antirracista en contra de una asamblea de skinheads neonazis. (Véase Anexo: Entrevista con Jens Haaning, p. 54)

sino que los activa al hacerse inteligible, lo cual permite entender las *experiencias-obra* como “lugares” en los que estas estructuras cognitivas y motivacionales se materializan, es decir, como prácticas concretas que participan en el la vida diaria pero que también la configuran propiciando determinadas formas de percibir, aprehender y pensar la realidad²⁷.

²⁷ Cf. García Canclini, *op. cit.*, p. 38.

II

Cuando *Turkish Jokes* se montó por primera vez en la Plaza Groenlandia en Oslo en 1994, los organizadores del evento recabaron los permisos y firmas necesarias para que la grabación pudiera transmitirse durante varios días, sin embargo, una vez que el altavoz fue encendido, los vecinos consideraron que era demasiado ruidoso y se apresuraron a llamar a la policía para pedirle que lo retirara. Cuando la obra se montó de nuevo para la *Documenta11* en Kassel el altavoz fue removido de su ubicación inicial en la Treppenstrasse porque el encargado de una tienda cercana estaba cansado de escuchar las preguntas, las quejas y los reclamos de las personas que entraban a su local pensando que la grabación provenía de ahí. En ambas ciudades, las intervenciones del público afectaron el desarrollo de la pieza –en Oslo redujeron su duración, en *Documenta11* disminuyeron su accesibilidad, ya que pocas personas supieron dónde había sido reubicada- lo que en Kassel marcó la diferencia fue que la incertidumbre encontró un lugar y un sujeto sobre el cual proyectarse: la tienda y el encargado de la tienda. Sin descartar la posibilidad de que en efecto, los vecinos de la Plaza Groenlandia y de la Treppenstrasse se hayan molestado por el volumen y no por el contenido de la grabación, la hipótesis que voy a explorar en este trabajo será la siguiente: el hecho de que en Oslo y en Kassel las personas hayan pasado de una simple molestia a una acción concreta –descolgar el teléfono para llamar a la policía (Oslo); entrar a una tienda para pedir explicaciones al encargado (Kassel)- que tuvo

consecuencias igualmente concretas –detener la grabación y desmontar el altavoz (Oslo); retirarlo y ubicarlo en otra parte (Kassel)- es síntoma de que esta obra consigue movilizar “algo” lo suficiente como para generar reacciones que rebasan lo estrictamente subjetivo. Mi hipótesis también es que *Turkish Jokes* moviliza porque desacomoda la función y lugar habituales del lenguaje:

- Desacomoda su *función* porque al emitir un mensaje anónimo que la mayoría no entiende y que además, carece de un propósito definido, se produce una suerte de comunicación equivocada o fallida en la que el lenguaje no significa exactamente lo que dice, ni dice exactamente lo que significa.
- Desacomoda su *lugar* porque al transmitir en turco a través de un altavoz e incrementar la audibilidad de este idioma en las calles de la ciudad, se desajusta momentáneamente la visibilidad de la *población que habla turco*²⁸ en el espacio social.

En pocas palabras, *Turkish Jokes* moviliza a sus receptores porque *disloca* la experiencia cotidiana de vivir en el mundo concreto es decir, toma un elemento presente en una realidad social específica y lo desacomoda generando situaciones ambiguas que se parecen a las habituales sin ser completamente habituales; desajusta un estado de las cosas que normalmente aparece como sólido, uniforme y natural, evidenciándolo como producto de una construcción, inestable y contingente. Así, esta obra puede funcionar como un *agente catalizador* en la medida que tiene la capacidad de confrontar a los individuos con realidades susceptibles de modificar o al menos desestabilizar su percepción del ambiente social y cultural²⁹.

²⁸ A lo largo del documento me refiero a estas personas como población que “habla turco” y no como “hablantes de turco” o “turcos” en un esfuerzo por utilizar una expresión más neutral que no involucre directamente la nacionalidad, el origen étnico o la lengua materna.

²⁹ Cf. Vincent Pécoil, “Jens Haaning”, en *Hello my name is Jens Haaning*, p. 153.

“[...] Kapının önüne geliyor diyor ki işte ihtiyar bi moruk karı varmış. Tabi götü delikmiş amı delikmiş, onu bilmiyorum da. Yahu diyor, amı delik karı diyor, hahahha, amı dalik karı diyor, burda böyle böyle bi isimde bi kadın varmış tanır mısın? Diyor işte onu ver de diyor. Günlerdir diyor sevdiği bir erkek varmış diyor günlerdir onun yüzünden ne yiyor ne içiyor ne sıçıyor, diyor. [...] aklı fikri ondadır. Hasan diyor ki ben nasıl görürüm. Diyor işte içeri giremezsin işte sevdiği adam vardır, bi de on beş tane şeyi varmış kapıcıları varmış diyor yani daha doğrusu fedakarları varmış [...].”

Segunda parte: Comunidad, coexistencia, identidad. Desconocimientos, malentendidos, malinterpretaciones

III

Como señalaba en el apartado II, *Turkish Jokes* desajusta momentáneamente la visibilidad de la población que habla turco en el espacio social escandinavo y alemán. Esta visibilidad muestra al menos tres facetas³⁰. La primera de ellas se refiere los mecanismos jurídicos e institucionales que tienen entre sus objetivos controlar y/o diluir la presencia de los grupos minoritarios³¹ –i.e. leyes migratorias, políticas de integración y/o asimilación, cuerpos policíacos, patrullas fronterizas, partidos políticos o asociaciones civiles- pero también al entramado de prácticas y circunstancias que, en la cotidianeidad, segregan y/o discriminan directa e indirectamente a estos grupos –por ejemplo, el hecho de que siendo residentes legales o incluso ciudadanos, su dominio de la lengua oficial o su familiaridad con la “cultura local” se consideren “insuficientes” para acceder a ciertos puestos de trabajo; el que obtengan un salario inferior al que la población “nativa” recibe por realizar la misma actividad; el que tiendan a concentrarse en colonias de bajos ingresos asociadas con

³⁰ Estudiar *Turkish Jokes* en las oscilaciones entre lo general y lo particular de las que hablaba en la introducción significa vincular las circunstancias y conflictos específicos que esta obra moviliza –la situación de la población que habla turco en Escandinavia y Alemania- con problemáticas más amplias que se particularizan en contextos diferentes –la coexistencia de diferentes grupos étnicos, lingüísticos y/o religiosos en otros países y regiones- por lo tanto, mi explicación al igual que análisis de estas tres facetas de la visibilidad se dará en un nivel general.

³¹ Cuando hablo de grupos minoritarios estoy pensando en el porcentaje de habitantes de cierta nacionalidad, origen étnico o religión, con respecto al total de habitantes del país en el que se encuentran.

mayores índices delictivos; el que como consecuencia de su falta de dominio de la lengua local los niños se rezaguen en la escuela y terminen en grupos de “bajo rendimiento”; el que no reciban apoyo suficiente por parte de las instituciones educativas y que por lo tanto vean restringidas sus opciones formativas y laborales a mediano y largo plazo³²-. La segunda faceta de la visibilidad se refiere a la participación negada de los grupos minoritarios en la sociedad. *Negada* porque el hecho de que no se les reconozca o no se les quiera reconocer un papel en la configuración social, económica, política y religiosa no implica que no tengan un papel y mucho menos que éste no sea relevante. La tercera considera a los grupos minoritarios como agentes capaces de negociar, a veces más a veces menos, con los mecanismos y prácticas cotidianas que pretenden diluir su presencia y participación en la sociedad. Lo interesante aquí es que al desajustarse, estas tres facetas de la visibilidad se desdobl原因 en direcciones distintas en dependencia del contexto de recepción.

Ahora bien, los contextos de recepción de *Turkish Jokes* se definen al menos a partir de cuatro variables: (i) la *ubicación espacio-temporal* es decir, en qué lugar y en qué momento se producen los encuentros entre proposición y recepción; (ii) el *habitus* que los receptores activan al configurar sus experiencias-obra³³; (iii) el nivel de *competencia artística* esto es, el grado de familiaridad que los receptores tienen con el código de *Turkish*

³² En su artículo “The Turkish Minority in Germany: The Relationship between Politics and Education in the Integration of Parallel Communities” (disponible en www.surrey.ac.uk/Arts/CRONEM/CRONEM-papers09/Difato.pdf) Christine Difato analiza las repercusiones que las políticas del lenguaje implementadas después de la II Guerra Mundial, primero en la República Federal Alemana y después en Alemania, han tenido en la discriminación y la segregación de la población de origen turco. Difato señala por ejemplo que en 1990, cuando la ley de ciudadanía disminuyó el requisito para la obtención de la residencia de quince a ocho años, las exigencias en términos de lenguaje se endurecieron tanto que en algunos estados como Bavaria el examen se volvió extremadamente difícil de pasar.

³³ La manera en que estas *experiencias-obra* se configuren dependerá entonces de variables como: clase social, género, nivel educativo, prácticas religiosas u origen étnico.

*Jokes*³⁴; (iv) la *competencia lingüística*, entendida aquí como la capacidad que los receptores tienen para entender las construcciones gramaticales y el vocabulario, reconocer el acento y el registro lingüístico, así como su capacidad para inferir, con base en estos criterios, la clase social o inclusive, el origen étnico de las personas que hablan en la grabación. Cabe subrayar que estas cuatro variables son interdependientes, las he separado sólo para efectos de claridad en el análisis.

Lo que haré en este apartado será entonces analizar los conflictos que se activan en algunas *experiencias-Turkish Jokes diseminadas* –entendiendo a estas últimas como los encuentros entre proposición y recepción que se producen más allá del evento ‘chistes en turco sonando en un espacio público’- para explorar la manera en que estas tres facetas de la visibilidad operan en diferentes contextos de recepción. Las narraciones que voy a trabajar son los siguientes:

- a. Un fragmento de la entrevista que hice a Haaning en diciembre de 2008 –cuya transcripción completa se encuentra en el anexo-.
- b. Un párrafo del ensayo “Jens Haaning: Travailleur clandestin”, de Nicolas Bourriaud disponible en la versión pdf del catálogo *Hello my name is Jens Haaning* que puede descargarse gratuitamente en www.jenshaaning.com
- c. Los comentarios que Öze Yavuz e Ibrahim Cindark me hicieron después de escuchar la grabación –ambos hablan turco-.

³⁴ El nivel de *competencia artística*, dice Bourdieu, “se mide por el grado en que [el espectador] domina el conjunto de los instrumentos de la apropiación del capital artístico” así, “cuando el mensaje excede las posibilidades de aprehensión o, más exactamente, cuando el código de la obra supera en sutileza y en complejidad el código del espectador, este último se desinteresa de lo que le parece abigarramiento sin ton ni son [...]” Bourdieu afirma entonces que la inteligibilidad de la obra se hace posible cuando hay un equilibrio entre las exigencias del código de la obra –*nivel de emisión*-, y el dominio de dicho código por parte del espectador –*nivel de recepción*-. Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, *op. cit.*, pp. 189-221.

d. El cuestionamiento de Cindark a la ficha de texto que aparece en las versiones documentadas de la pieza –i. e. catálogos, reseñas, páginas web-.

Antes de continuar reitero que en este trabajo las narraciones funcionan como dispositivos que además de reactivar la obra en el presente, la hacen reaparecer posibilitando nuevos encuentros entre proposición y recepción. Lo anterior equivale a decir que los relatos y los comentarios que trabajaré en las páginas siguientes al igual que el análisis que haré de estas narraciones y comentarios no constituyen prácticas *ajenas a o separadas de* “la obra” sino que forman parte de ésta en la medida que la reconfiguran y la reconstruyen.

a. La narración de Haaning

[...] en Noruega tienes un idioma y sólo un idioma y tienes una cultura y sólo una cultura y simplemente no te está permitido mostrar tu cultura [...] si hablas turco, no hablas fuerte en el espacio público, no alzas la voz en el metro [...] vivir como extranjero en Europa Occidental, implica mantener la voz baja [...] los vietnamitas o los turcos, no alzan la voz en el espacio público porque saben que son los desvalidos, están ahí como trabajadores extranjeros [...] Así que, al montar una escena muy ruidosa en turco en Oslo estás haciendo algo completamente prohibido porque amplificas de repente un idioma que normalmente debe ser lo más discreto posible. Para los turcos que caminaban por esa calle, resultó totalmente confuso “¿quién me está hablando?” pero también completamente halagador ya que de pronto, alguien alzó la voz en su idioma, en una sociedad donde tienen que mantenerse lo más callados posible.³⁵

En la narración de Haaning, *Turkish Jokes* aparece como una pieza que, se vale del desconcierto que produce escuchar el idioma de una minoría en un espacio público, para

³⁵ “[...] in Norway you have only one language and one language only and you have one culture and one culture only, and you are simply not allowed to show your culture [...] if you speak Turkish, you don’t speak aloud in public spaces, you don’t raise your voice in the subway, if you’re living as a foreigner in Western Europe, you really keep your voice down [...] Turkish people or Vietnamese people, they don’t raise their voice in public spaces, because they know they are underdogs, they are there as foreigner workers [...] So, by doing a very loud scene in Turkish, in Oslo, you are actually doing a completely forbidden thing, because you suddenly blow up a language which is normally meant to be as discreet as possible. Turks walking on the street got completely confused and went like “Who is talking to me?”, but they also felt completely flattered because somebody suddenly raised their voice in their language, in a society where they have to be as quiet as possible.” (Véase Anexo: Entrevista con Jens Haaning, p. 68)

señalar el desbalance de poder que estructura las dinámicas de coexistencia. Se trata de una obra que critica la reticencia de Europa Occidental a reconfigurarse, que desajusta momentáneamente ese desbalance de poder abriendo un espacio para que la población que habla turco asuma una posición diferente a la habitual. Desde este punto de vista, las consecuencias de *Turkish Jokes* son positivas en la medida que se revalora y/o reivindica la presencia de un grupo que tiende a estar marginado.

b. El análisis de Bourriaud

En análisis que hace Bourriaud en el fragmento del ensayo que citaré a continuación empata bastante con la narración de Haaning en dos sentidos. El primero de ellos es la posición que asigna a la población que habla turco, el segundo se refiere a las consecuencias edificantes de la obra.

En cualquier sociedad, para gran parte de la población “nacional”, la inmigración representa una suerte de cuerpo extranjero, sobre todo en el imaginario colectivo, en el cual los inmigrantes suelen estar privados de toda representación positiva, desprovistos de todo campo de inscripción: representan un fuera de campo con respecto al imaginario social, un “margen” sin imágenes, que generalmente sólo percibimos a través de las representaciones codificadas políticamente. A lo largo de varios trabajos, Haaning ha intentado materializar esas colectividades semi-invisibles: por ejemplo, en *Turkish Jokes* (1994) y *Arabic Jokes* (1996), inyecta una lengua extranjera en el cuerpo de la ciudad con la finalidad de que quienes la practican se reúnan a su alrededor, excluyendo a los “autóctonos” que, en esta ocasión, se ven privados de toda posibilidad de lectura del mensaje. *Turkish Jokes* funciona como esos productos químicos que se inoculan en el cuerpo del paciente y vuelven temporalmente visible la red de venas bajo los rayos X.³⁶

³⁶ “Dans n’importe quelle société, pour une forte partie de la population "nationale", l’immigration représente une sorte de corps étranger, d’autant plus forte dans l’imaginaire collectif qu’elle se voit en général privée de toute représentation positive, dénuée de tout champ d’inscription : un hors-champ par rapport à l’imaginaire social, une « marge » sans images, si l’on excepte les représentations codées politiquement par lesquelles on les perçoit le plus souvent. À travers plusieurs travaux, Haaning a tenté de matérialiser ces collectivités semi-invisibles : par exemple, avec *Turkish Jokes* (1994) ou *Arabic Jokes* (1996), pour lesquelles il injecte une langue étrangère dans le corps de la Cité afin qu’elle assemble autour d’elle ceux qui la pratiquent, excluant les « autochtones » pour une fois privés de toute possibilité de lecture du message. *Turkish Jokes* fonctionne comme ces produits chimiques que l’on inocule dans le corps d’un patient, rendant temporairement visible le

Al revisar con mayor detenimiento la metáfora del análisis clínico que utiliza Bourriaud algunos conflictos empiezan a salir a flote. Los medios de contraste son sustancias químicas que se introducen en el cuerpo del paciente para que los médicos puedan ver, con la ayuda de sus aparatos, tejidos blandos que de otra forma sería imposible detectar con rayos X. El detalle está en que a diferencia de los tejidos blandos del organismo, las minorías étnicas, lingüísticas y religiosas no sólo están ahí sino que además se ven, quiero decir que no son imperceptibles y mucho menos indetectables. Es cierto, *Turkish Jokes* señala la presencia de un sector de la población que tiende a ser marginado, pero esto no significa que la *experiencia-obra* lo haga temporalmente visible, pues estas personas ya son visibles. Su presencia se “ve” en la medida que se sabe, se siente, se detecta, se intuye e incluso se teme³⁷.

Bourriaud también sostiene que Haaning *inyecta* una lengua extranjera en el cuerpo de la ciudad. Inyectar implica introducir algo que no estaba ahí antes, pero de nuevo, ese idioma ya estaba ahí porque esas personas ya estaban ahí. Ya había población que habla turco en Noruega, Suecia, Dinamarca y Alemania antes de que Haaning transmitiera los chistes. De hecho, la especificidad de sitio de *Turkish Jokes* tiene que ver justamente con eso, con que no se trata de cualquier idioma en cualquier lugar. La presencia de población

réseau de ses veines sous les rayons X.” Nicolas Bourriaud, “Jens Haaning: Travailleur clandestin”, en *Hello my name is Jens Haaning*, p. 166.

³⁷ Como respuesta a las críticas que el gobierno sueco hizo al endurecimiento de las leyes migratorias en Dinamarca, Pia Kjaersgaard, líder del Partido Popular Danés declaró en 2005: “Si ellos [los suecos] quieren convertir a Estocolmo, a Gotenburgo o a Malmo en una Beirut escandinava con guerras de clanes, asesinatos de honor y violaciones en grupo que lo hagan. Siempre podremos levantar una barrera en el puente Oersund [puente que conecta a Copenhague con la ciudad sueca de Malmo]. Cf. “Denmarks immigration issue”, BBCNews, 19 de febrero de 2005. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4276963.stm> (consultado el 30 de septiembre de 2009)

que habla turco en Escandinavia y en Alemania quiere decir algo y es a partir de eso que se construye *Turkish Jokes*³⁸.

Al releer este fragmento del ensayo de Bourriaud, me quedo con la impresión de que hay un corte que separa a la realidad de los “inmigrantes” de la realidad de los “nativos” lo cual me hace pensar en la reflexión que hace Eduardo Grüner sobre lo Mismo y lo Otro. Grüner sostiene que quien afirma ser tolerante con “lo diferente” empieza sin advertirlo, por arrogarse el poder de calificar a *eso* como alteridad. La trampa está en que la definición de “el Otro” es unidireccional en la medida que no hay Otro del Otro. “El Otro” es una distinción construida e introyectada socialmente a partir de la cual, una *parte minoritaria* de lo Mismo –el mundo- intenta definirse como una totalidad separada e independiente de una parte constitutiva de sí con la que no quiere saber nada –la *parte mayoritaria* del mundo a la cual se le ha rehusado su lugar constitutivo dentro del todo³⁹. No hay entonces un “afuera” y un “adentro” que separe la realidad del *Mismo minoritario* y del *Otro mayoritario*, si bien es obvio que no todos configuran su experiencia de vivir en el mundo de la misma manera, por lo tanto no hay un *Mismo visible* y un *Otro semi-invisible*. Lo que hay más bien es un intento por “des-visualizar” o “borrar del mapa” a una parte del todo –el Otro- con la que el *Mismo minoritario* no quiere tener nada que ver.

Desde mi punto de vista, lo que se pone en tensión en el análisis de Bourriaud, es justamente esa tendencia –aunque tal vez debería decir necesidad- del *Mismo minoritario* a tratar a “los Otros” como semi-invisibles cuando no lo son, a simular que no están ahí

³⁸ Puede revisarse en este sentido el artículo “Turkish Migration to Europe” (en *The Cambridge Survey of World Migration*, pp. 279 284) en cual, Nermin Abadan-Unat historiza los movimientos de población turca a Europa en seis fases que van desde 1950 hasta 1993. Para mayor detalle puede revisarse también la compilación *Turkish workers in Europe 1960-1975* editada por C.A.O. Van Nieuwenhuijze.

³⁹ Cf. Eduardo Grüner, “Palabras preliminares (después del 11 de septiembre de 2001)” en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, pp. 48-49.

cuando lo están, a pretender que no tienen ningún papel cuando lo tienen, a insistir en que no ejercen influencia alguna cuando la ejercen. En otras palabras, lo que sale a flote en este fragmento del ensayo es que si bien, la realidad del Mismo y la realidad del Otro no existen de manera separada e independiente, en el mundo concreto, la escisión artificial entre ambas es funcional y operativa⁴⁰.

La definición del Otro como alteridad es la trampa que Bourriaud activa al configurar la obra en su escrito pero también la trampa que encuentra en el corazón de *Turkish Jokes*. ¿Por qué digo esto? Porque las estrategias que dan estructura a la obra – desacomodar la función y lugar habituales del lenguaje- trabajan justamente a partir de esas separaciones artificiales entre lo Mismo y lo Otro. Lo anterior quiere decir que al configurarse como experiencia, *Turkish Jokes* activa esas construcciones sociales que permiten establecer diferencias tangibles e intangibles entre un *nosotros* y un *ellos*⁴¹ lo cual, moviliza la posición que los receptores inconscientemente asumen y/o reafirman dentro de esas separaciones —i.e. *nosotros* europeos nativos dominantes/ *ellos* inmigrantes turcos desvalidos-. Mi propósito no ha sido entonces condenar a Bourriaud por caer en la trampa – yo misma he caído en ella más de una vez y seguramente continuaré cayendo-, lo que he intentado señalar es que *Turkish Jokes* se estructura desde la complejidad que arrastran consigo estas separaciones que, siendo construidas y artificiales, también estructuran y hacen posibles determinadas formas de relación con lo real.

⁴⁰ Cabe señalar que el concepto de otredad se activa cada vez que se pone en operación y trabaja en determinadas circunstancias.

⁴¹ Véase de Irit Rogoff, “Borders”, en *Terra Infirma: geography’s visual culture*, pp. 112-143. Routledge, Neva York, 2000.

c. Los comentarios de Öze Yavuz y de Ibrahim Cindark

La competencia lingüística separa los contextos de recepción de *Turkish Jokes* en dos grandes grupos: quienes hablan turco y quienes no lo hablan. Como señalé en la introducción yo no hablo turco, por lo tanto no soy capaz de entender por mí misma el contenido de la grabación –lo único que puedo determinar al escucharla es que quienes hablan son hombres-. Para dar un paso al interior de mi principal zona ciega y ofrecer, aunque fuera mínimamente, el punto de vista de un contexto de recepción no atravesado por el desconocimiento del idioma, pedí a dos personas que sí hablan turco –Öze Yavuz e Ibrahim Cindark⁴²- que escucharan los chistes teniendo en mente las condiciones en las que fueron reproducidos –a través de un altavoz en una plaza pública de Oslo-. Ambos me dijeron que el lenguaje utilizado corresponde a un registro lingüístico bajo: las personas que hablan en la grabación cometen algunos errores gramaticales, dicen groserías y utilizan dobles sentidos con connotaciones sexuales; más que chistes lo que se cuenta son historias –obscenas en su mayoría- que por cierto, no hicieron reír a ninguno de los dos; por el acento, ambos identificaron a estas personas como kurdos.

Para dar una idea del contenido de estas historias voy a hacer un breve resumen de cada una. Aclaro sin embargo, que se trata de interpretaciones y no de traducciones literales⁴³ lo cual implica que *no* he conservado el registro original en el que están contadas. La secuencia corresponde al orden que las pistas tienen en el CD que Haaning me obsequió.

⁴² Para definir un poco los contextos de recepción diré lo siguiente: Öze Yavuz es mujer, nació y creció en Turquía y vive en México; Ibrahim Cindark es hombre, creció y vive en Alemania, sus padres son turcos.

⁴³ No llevé a cabo un análisis lingüístico por dos razones: la primera es que rebasa los objetivos del presente trabajo, la segunda es mi total desconocimiento del idioma turco. La traducción/interpretación fue hecha por Öze Yavuz, la síntesis de las historias fue hecha por mí.

Pista no. 1

Un padre envía a su hijo a estudiar a Francia. Después de algunos años el padre decide visitar a su hijo. Mientras recorren la ciudad, el padre se detiene frente a un edificio y pregunta “¿qué es aquí?”. El hijo no conoce la respuesta así que el padre pregunta a alguien más. Cuando le responden que se trata de la universidad de París la mentira del hijo sale a la luz: no ha estudiado nada. Ambos se ríen.

Pista no. 2

Un día Nasrettin Hoca –un personaje tradicional muy conocido- pide a su vecino que le preste una olla. Antes de regresársela coloca dentro una olla más pequeña. Cuando el vecino la recibe le pregunta “¿y esto qué es?”. “Tu olla tuvo una ollita” responde Nasrettin. Pasado un tiempo Nasrettin pide de nuevo una olla a su vecino pero esta vez no se la devuelve. Cuando el vecino le pregunta por la olla, Nasrettin responde “lamento decirte que tu olla ha muerto”. “¿Cómo se va a morir una olla?” pregunta el vecino. “Si una olla puede dar a luz, también puede morir” responde Nasrettin.

Pista no. 3

Un hombre rico ofrece a su hija en matrimonio a aquél que consiga acostarse con ella. Varios lo intentan pero fracasan, así que son decapitados. Un joven muy pobre, menospreciado por todos, invita a la chica al campo. El día es caluroso. Pasado un rato encuentran un riachuelo. El joven se quita la camisa y pide a la chica que lo haga también. Ambos se quitan toda la ropa y se quedan en calzones. El joven se agacha para tomar agua pero antes pide a la chica que le meta el dedo en el ano, así el agua no se saldrá. Cuando toca el turno a la chica él la ayuda tapándole los dos agujeros: el ano y la vagina. Ella lo acepta y al final se quieren.

Pista no. 4

Hasan es un *pehlivan* –una especie de luchador turco- que está enamorado de una chica pero como él es pobre no le permiten casarse con ella. La familia de la chica se muda a otro pueblo y la desposa con un hombre rico. Hasan la busca por todas partes pero no la encuentra. Finalmente llega a un pueblo donde hay una anciana que la conoce. Ella le dice que la chica lleva días sin comer, sin beber y sin defecar porque está enamorada de un hombre que se llama Hasan. Con la ayuda de la anciana, Hasan se las arregla para sortear a los guardias y rescatar a la chica. En su huída la pareja se interna en los jardines de una mujer árabe muy poderosa a los que nadie se atrevía entrar, ni siquiera los pájaros. Al descubrirlos dentro de su propiedad la mujer árabe, que también es luchadora, reta a Hasan. Si él la vence, podrá casarse con ella. Hasan la derrota, se casa con las dos y se las lleva de vuelta a su casa. Al padre Hasan le gustan las esposas de su hijo así que lo adormece para

poder acostarse con ellas. Las esposas le gustan tanto que vuelve a adormecer a Hasan pero esta vez, se deshace de él arrojándolo a un pozo.

Pista no. 5

En el taller de soldadura de Namik Kemal había un trabajador muy tonto. Namik Kemal necesita una herramienta que ha dejado en su casa, entonces pide al trabajador que vaya y se la pida a su esposa. Cuando el trabajador llega y se encuentra con la esposa de Namik Kemal se establece un juego de palabras –del tipo “dice Namik Kemal que me las des”-. El malentendido culmina en que el trabajador se acuesta con la esposa y con la hija de Namik Kemal. Al final, Namik Kemal lo descubre y lo persigue para darle su merecido.

Pista no. 6

Es una anécdota. El hombre que la cuenta platica de un amigo suyo, un kurdo muy tonto de Maraş –de quien se expresa en una forma muy despectiva- al que invitó a un club de sexo antes de irse a vivir a Dinamarca. El relato queda inconcluso.

Según platica Haaning, cuando *Turkish Jokes* se montó en *Documenta11* el disgusto externado por un sector de la comunidad de origen turco⁴⁴, motivó la realización de una junta en la cual, los representantes de algunas asociaciones turcas, los curadores de *Documenta11* y el propio Haaning se habrían reunido para discutir el asunto. Las quejas de las asociaciones turcas habrían tenido que ver más que nada con las groserías y el bajo nivel educativo de las personas que hablan en la grabación. Haaning también relata que por motivos similares se utilizó una grabación más “correcta” –sin palabras altisonantes- en la versión de la obra que fue instalada en los jardines del Museo Nacional de Etnología en Leiden, Países Bajos⁴⁵.

Es cierto, quienes hablan turco escuchan un idioma que muy probablemente entienden⁴⁶ pero ¿qué es lo que escuchan? Haaning –que no habla turco- bajó a la pizzería

⁴⁴ Por comunidad o población “de origen turco” me refiero únicamente a la nacionalidad y no al origen étnico.

⁴⁵ (Véase Anexo: Entrevista con Jens Haaning, p. 60) En este trabajo, concibo en los motivos para realizar esta segunda grabación como parte de “la obra”.

⁴⁶ Hago esta afirmación porque al menos Yavuz tuvo dificultad para comprender la grabación.

que estaba a un lado de su casa y pidió a los hombres que trabajaban ahí que contaran algunos chistes. Grabó la voz de las personas con las que interactuaba cotidianamente cuando salía a comprar cigarrillos sin interesarse por lo “bien o mal” educadas que estuvieran. Sin duda, entre quienes hablan turco, ha habido y habrá personas que coincidan con él al configurar *Turkish Jokes* como una crítica a la discriminación que los inmigrantes viven en Escandinavia y Alemania, pero también ha habido y habrá personas que la configuren exactamente al revés. Quiero decir que no es seguro que se sientan halagados al escuchar un idioma que entienden⁴⁷, como no es seguro se unan en una risa común⁴⁸ es más, ni siquiera es seguro que les cause risa. Al final hay algo que no podemos negar y es que la xenofobia y el racismo operan también a través de esas representaciones que retratan a “los Otros” como ignorantes, bárbaros, no civilizados⁴⁹. ¿Forman estos chistes parte de esas representaciones? Es una pregunta que no se responde desde un solo lugar.

d. El cuestionamiento de Cindark a la ficha de texto

En el área turca del centro de Oslo, se reprodujo una grabación de chistes contados por turcos en su lengua materna. La grabación fue transmitida a través de un altavoz atado a un poste de luz.⁵⁰

⁴⁷ Véase nota 35.

⁴⁸ “When Jens Haaning broadcasts funny stories in Turkish through a loudspeaker in a Copenhagen square (Turkish Jokes, 1994), he produces in that split second a micro-community, one made up of immigrants brought together by collective laughter which upsets their exile situation, formed in relation to the work and in it.” Cf. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 17.

⁴⁹ Nermin Abadan-Unat aborda este punto cuando explica la quinta fase de migración turca a Europa: “This phase was also marked by growing xenophobia due, in part, to rising unemployment. Latent anti-Semitism was transformed into open ‘anti-Turkism’. The widely publicized former Jewish ‘jokes’ about Turks contained imagery ranging from ridicule to destruction: Turks were shown as ludicrously different in their food tastes, dress, names and even in their ability to develop survival techniques.” Abadan-Unat, *op. cit.*, pp. 281.

⁵⁰ “In the Turkish area of central Oslo a tape-recording of jokes, told by Turks in their native language, was played. The recording was broadcasted through a loudspeaker attached to a light pole.”, en *Hello my name is Jens Haaning* p. 20

Haber identificado a las personas que hablan en la grabación como kurdos, llevó a Cindark a cuestionar el significado específico de la frase “turcos hablando su lengua materna”⁵¹ ¿por qué?, porque en estricto sentido, la “lengua materna” de los kurdos no es el turco sino el kurdo. Desde la perspectiva de Cindark, referirse a estas personas como “turcos hablando su lengua materna” arrastra consigo el conflicto que ha habido durante décadas entre la población de origen étnico kurdo y el estado turco. Para contextualizar estas observaciones explicaré brevemente el conflicto.

Desde el establecimiento de la república en Turquía en 1923, los kurdos –que constituyen la población de origen étnico no-turco más numerosa del país-, han sido objeto de persecuciones, encarcelamientos, asesinatos y deportaciones por parte del estado turco. Los métodos empleados para erradicar la lengua y la cultura kurdas han incluido:

- la negación de la existencia de la nación Kurda –el Kurdistán- en artículos, libros y discursos;
- la sustitución de los términos Kurdo y Kurdistán por ‘turcos de la montaña’ (*Dagli Türkler*) y ‘el Este’ (*Dogu*);
- la prohibición de la vestimenta y las costumbres tradicionales kurdas;
- la separación de familias para evitar que los niños hablen kurdo –estrategia que pone en tensión el concepto de “lengua materna”;

⁵¹ Con algunas variables que atribuyo a la traducción, *Turkish Jokes* aparece con esta ficha de texto al menos en el catálogo de Documenta11 (*Documenta11_Platform5: Exhibition Catalogue*, p. 326) y en las siguientes páginas web: http://www.o-matic.com/public_art/haaning.html (consultada por última vez el 5 de enero de 2010), <http://artnews.org/jenshaaning/?s=1>, (consultada por última vez el 5 de enero de 2010) <http://www.nicolaiwallner.com/artists/jens/jenstext1.html> (consultada por última vez el 5 de enero de 2010).

- leyes que prohíben: los nombres kurdos, escribir en lengua kurda, hablar kurdo en espacios públicos, oficinas gubernamentales y escuelas, así como utilizar los términos “kurdo” o “Kurdistán” en cualquier libro, periódico o material impreso en Turquía⁵².

En el transcurso de las últimas ocho décadas estas restricciones se han flexibilizado en algunos momentos y endurecido en otros pero el conflicto persiste. En 1984 la guerrilla del Partido de los Trabajadores de Kurdistan –*Partiya Karkerên Kurdistan*, conocido por sus siglas como PKK- inició una lucha armada en busca de la creación de un estado kurdo independiente. En 1990 el PKK moderó su posición exigiendo solamente mayor autonomía para los kurdos. Después de la aprehensión de su líder, Abdullah Ocalan en 1999 el PKK declaró un cese al fuego unilateral que terminó en 2004 cuando se reanudaron los enfrentamientos. De acuerdo con cifras reportadas por la BBC, hasta octubre de 2007 el conflicto había cobrado más de 37,000 vidas y ocasionado la destrucción de miles de aldeas en el este y sudeste de Turquía, habitado en su mayoría por población de origen étnico kurdo⁵³.

Retomo ahora el cuestionamiento de Cindark ¿cómo se define a los turcos en *Turkish Jokes* y desde dónde?, ¿se trata de una definición unilateral de “el Otro” como una categoría en singular que no distingue diferencias –todos hablan turco *ergo* todos son turcos- o se trata más bien de un señalamiento que apunta hacia la definición cada vez más escurridiza de las identidades nacionales? A mi parecer, lo relevante no son tanto las

⁵² Cf. Amir Hassanpour, “Kurdish Language Policy in Turkey” en *Nationalism and Language in Kurdistan 1918-1985*, pp. 132-136

⁵³Cf. Pam O’Toole, “¿Qué es el PKK kurdo?”, BBCMundo.com, martes 16 de octubre de 2007 http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_7047000/7047994.stm (consultado el 1 de septiembre de 2009)

respuestas sino lo que la pregunta moviliza a saber, la tendencia del *Mismo minoritario* a ignorar las diferencias de “lo diferente”, esto es, a considerar a “los Otros” como una masa homogénea que sólo se define a través de negaciones de “lo Mismo” –i.e. no occidente, no europeo, no cristiano, no civilizado, antidemocrático-.

Las discrepancias y tensiones que surgen entre los diferentes contextos de recepción de *Turkish Jokes* sacan a flote la imposibilidad de congelar la realidad de *nosotros* como un “adentro” separado de la realidad de *ellos* –“afuera”-. El conflicto que encierra esta paradoja –separar lo inseparable- se intensifica en el intento por volver absolutas y permanentes distinciones que en la realidad concreta cambian y se reconfiguran en función de las circunstancias. El “adentro” en el que trabaja *Turkish Jokes* sólo es tal, en tanto que no hay un “afuera” posible⁵⁴. Es un adentro en el cual las posiciones cambian y se redefinen arrastrando consigo sus tensiones y conflictos; un adentro que está atravesado por los prejuicios, el desconocimiento, los malentendidos, la intolerancia y la violencia, pero también un adentro en el que los actores sociales son capaces de respetarse unos a otros, de convivir, de negociar y de establecer acuerdos.

Podemos concluir que *Turkish Jokes* se estructura a partir del conflicto y de la incapacidad para hacerse entender. Las esferas de sentido que configuran las *experiencias-obra* se construyen a partir de la incertidumbre y la duda. No hay por lo tanto un mensaje que comunicar sino preguntas que hacer. Las respuestas, son múltiples. No escucharse y no

⁵⁴ Cf. García Canelini, *op.cit.*, p. 47.

aparecer de la misma manera⁵⁵ se refiere en este sentido a la posibilidad de significar cosas completamente diferentes y estructurarse como desacuerdo.

⁵⁵ Como señalaba en la introducción, la manera en que *Turkish Jokes* aparece y se escucha –como ruido, como provocación, como insulto, como broma, como obra de arte- depende de ciertas condiciones y circunstancias –hablar o no hablar turco, la idiosincrasia, el género o la clase social del receptor, saber que se trata de una propuesta artística o conocer el trabajo de Haaning -. (Véase nota 5)

IV

Tanto en términos de lenguaje como de visibilidad *Turkish Jokes* no desacomoda igual y no moviliza lo mismo o al menos, no lo hace de la misma manera. Haaning monta una obra que tiene por objetivo señalar la reticencia de las sociedades escandinava y alemana a reconfigurarse, sin embargo, al grabar personas que tienen acento kurdo –sean kurdas o no- moviliza también la reticencia que el estado turco ha mostrado para aceptar a las minorías étnicas, lingüísticas y religiosas no sólo kurdas, sino también armenias, griegas y alevíes⁵⁶. A lo que voy es a lo siguiente, más allá de la intención de Haaning o de su posición personal al respecto, *Turkish Jokes* moviliza o al menos señala relaciones de poder que se vinculan con conflictos específicos en dependencia del contexto de recepción. Así por ejemplo, alguien que vive en Dinamarca y que no entiende los chistes, puede articular el planteamiento de *Turkish Jokes* –la coexistencia de diferentes grupos lingüísticos en un mismo espacio social- con las políticas migratorias impulsadas por el gobierno de Anders Fogh Rasmussen⁵⁷, mientras que una persona que habla turco y que identifica el acento

⁵⁶ Cf. Hassanpour, *op. cit.*, pp. 132-136.

⁵⁷ Anders Fogh Rasmussen ocupó el cargo de Primer Ministro de Dinamarca desde noviembre de 2001 hasta abril de 2009 cuando fue nombrado Secretario General de la OTAN. En mayo de 2002, su gobierno presentó lo que fue descrito como las leyes de inmigración más estrictas de Europa. Estas leyes: reducen los motivos aceptables para la concesión de asilo al mínimo requerido por la Convención de Ginebra para los Refugiados; piden que los ciudadanos daneses inmigrantes de primera y segunda generación muestren que su vínculo con Dinamarca es más fuerte que con cualquier otro país; estipulan que los ciudadanos daneses no pueden llevar a sus esposas extranjeras a vivir a Dinamarca a menos que ambos sean mayores de 24 años, hayan pasado una prueba de solvencia económica que verifique que el ciudadano danés no ha solicitado apoyo de la seguridad social durante los 12 meses previos a la solicitud y que además, hayan depositado una fianza equivalente a

como kurdo, puede vincular este mismo planteamiento con el proceso de turquificación del Kurdistán. Para contextualizar ambas posiciones cito un fragmento de los principios del Partido Popular Danés⁵⁸ –*Dansk Folkeparti*–, seguido por la descripción que Kendal Nezan –presidente del Instituto Kurdo de París– hace de los fundamentos de la república turca:

Programa de principios del Partido Popular Danés:

- El Partido Popular Danés trata de mantener la independencia de Dinamarca, para garantizar la libertad del pueblo danés en su propio país así como para preservar y mejorar la democracia y la monarquía [...]
- El cristianismo ha sido una costumbre por siglos en Dinamarca y es inseparable de la vida de las personas. A lo largo de los años ha orientado y guiado al pueblo. La importancia que el cristianismo ha tenido y tiene es inconmensurable y caracteriza el estilo de vida danés [...]
- El país se basa en el patrimonio danés por lo tanto, la cultura danesa debe ser preservada y fortalecida.
- La cultura consiste en la suma de la historia del pueblo danés, la experiencia, la fe, el idioma y las costumbres. La protección y desarrollo de esta cultura es un requisito indispensable para su supervivencia como sociedad libre e ilustrada [...]
- Dinamarca no es un país de inmigrantes y nunca lo ha sido. No vamos a aceptar que se transforme en un país multiétnico.
- Dinamarca es el país danés y los ciudadanos deben de poder vivir en una comunidad legal y segura, que se desarrolle de acuerdo con la cultura danesa.
- Los extranjeros deben ser incluidos en la sociedad danesa, pero sólo a condición de que la seguridad y la democracia no se pongan en juego.
- Para obtener la nacionalidad danesa, los extranjeros deben ser limitados, de acuerdo con normas especiales y de conformidad con las disposiciones de la Ley Fundamental [...]⁵⁹

141,000 pesos mexicanos (53,000 coronas danesas). Cf. “Denmarks immigration issue”, BBCNews, 19 de febrero de 2005. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4276963.stm> (consultado el 30 de septiembre de 2009); Helmut Arens, “Social Democrats routed in Danish election”, World Socialist Web Site wsws.org, 18 de febrero de 2005, <http://www.wsws.org/articles/2005/feb2005/denm-fl18.shtml> (consultado el 4 de enero de 2010).

⁵⁸ La coalición liberal-conservadora (entre el Partido Popular Conservador –*Det Konservative Folkeparti*- y el Partido Liberal de Dinamarca –*Venstre, Danmarks Liberale Parti*-) que llevó a Fogh Rasmussen a ocupar el cargo de Primer Ministro en 2001 y con la cual volvió a ganar en 2005 y en 2007 estuvo apoyada por el Partido Popular Danés –*Dansk Folkeparti*-. A cambio de este respaldo el gobierno de Fogh Rasmussen implementó medidas destinadas a restringir el número de inmigrantes en Dinamarca (véase nota 57) Cf. The Anders Fogh Rasmussen Government” en <http://www.um.dk/publikationer/UM/English/FactsheetDenmark/TheAndersFoghRasmussenGovernment/html/chapter01.htm> (consultado el 25 de septiembre de 2009).

⁵⁹ “Dansk Folkepartis formål er at hævde Danmarks selvstændighed, at sikre det danske folks frihed i eget land samt at bevare og udbygge folkestyre og monarki [...] Kristendommen har århundreders hævde i

Algunos fundamentos de la república turca:

El Estado turco está fundado sobre el dogma nacionalista de una Turquía étnica, cultural y lingüísticamente homogénea. Este dogma, impuesto por Mustafá Kemal Atatürk, fundador de la República, está inscrito en las Constituciones turcas sucesivamente promulgadas desde 1924, todas de origen militar. Esto es así, a pesar de que durante la guerra de independencia de Turquía los kurdos aportaron una ayuda decisiva a Mustafá Kemal que prometía crear un Estado igualitario de turcos y kurdos, de que la primera Asamblea nacional contara con 75 “diputados del Kurdistán” en tanto que tales y de que Kurdistán debería, tras la victoria común, disfrutar de una amplia autonomía.

Justamente después de la victoria los dirigentes nacionalistas rompieron sus compromisos haciendo arrestar a los jefes kurdos que habían sido sus aliados y proclamando el dogma de una Turquía con una sola lengua, una sola cultura, una sola nación, y durante mucho tiempo, un solo partido. Todos aquellos que no eran de “pura raza turca” no tenían más que un derecho: “el derecho de ser los servidores, el derecho de ser los esclavos”, por retomar las palabras del ministro turco de Justicia de los años 30, Esat Bozkurt⁶⁰.

En ambos casos, se movilizan categorías generales como nacionalidad, ciudadanía, identidad, etnia, cultura, seguridad, legalidad o derechos de las minorías, la diferencia está en las posiciones desde las cuales estas categorías se definen, se legitiman y se aplican. Dicho en otras palabras, las categorías que se movilizan son las “mismas”, los sentidos específicos que adquieren no. Pensando en el origen étnico por ejemplo, ser kurdo o turco en Turquía no significa lo mismo que ser kurdo o turco en Europa. Hago entonces la pregunta ¿quiénes tienen que bajar la voz y en dónde?, ¿quiénes bajan la voz en

Danmark og er uadskillelig fra folkets liv. Den betydning, kristendommen har haft og har, er umådelig og præger danskernes levevis. Den har gennem tiderne været retningsgiver og vejviser for folket [...] Landet bygger på den danske kulturarv, og dansk kultur skal derfor bevares og styrkes./ Kulturen består af summen af det danske folks historie, erfaringer, tro, sprog og sædvaner. Beskyttelse og videreudvikling af denne kultur er en forudsætning for landets beståen som et frit og oplyst samfund [...] Danmark er ikke et indvandrerland og har aldrig været det. Vi vil derfor ikke acceptere en multi-etnisk forvandling af landet./ Danmark er danskernes land, og borgerne skal have mulighed for at leve i et trygt retssamfund, der udvikler sig i overensstemmelse med dansk kultur./ Udlændinge skal kunne optages i det danske samfund, men kun under forudsætning af, at dette ikke sætter tryghed og folkestyre på spil./ Udenlandske statsborgere skal i begrænset omfang, efter særlige regler og i overensstemmelse med Grundlovens bestemmelser, kunne opnå dansk indfødsret [...]” Programa de principios del Partido Popular Danés -*Dansk Folkeparti Principprogram*- en <http://www.danskfolkeparti.dk/Principprogram.asp> (consultado el 26 de agosto de 2009)

⁶⁰ Kendal Nezan, “La tragedia oculta del Kurdistán turco”. Entrevista de Francis Pothier a Kendal Nezan en *Utopie Critique*, nº 14, segundo trimestre 1999. Disponible en <http://www.inisoc.org/nezar.htm> <http://www.institutkurde.org/info/la-tragedia-oculta-del-kurdistan-turco-1159677671.html> (consultado el 27 de agosto de 2009)

Escandinavia y Alemania y quiénes bajan la voz en Turquía?⁶¹ La paradoja está en que la misma lengua –turca- que “no quiere ser escuchada” en Europa es la que ha intentado enmudecer a los kurdos por décadas. A mi parecer, lo interesante aquí es lo que esta contradicción señala: La posición que los actores sociales ocupan, tanto en el espacio social como en las relaciones de poder depende de las circunstancias por lo tanto, es variable, movable y contingente. Los dominantes no son siempre los que mandan y los dominados son siempre los sometidos o al menos, no lo son siempre de la misma manera o con la misma intensidad⁶². En todo caso, el asunto es bastante más complejo de lo que parece ya que, si bien es cierto que las políticas migratorias de los países Europeos se están endureciendo, también es cierto que la diáspora kurda en Europa ha tenido un papel fundamental en la renovación de la cultura kurda y en la lucha de los kurdos por sus derechos⁶³.

Pienso en *Turkish Jokes* como un juego de cajas chinas porque el conflicto a partir del cual se estructura –la reticencia de las sociedades escandinava y alemana a reconfigurarse-, encierra otro conflicto –la intolerancia que el estado turco ha mostrado hacia a las minorías étnicas, lingüísticas y religiosas-, que a su vez encierra otro conflicto –el papel que, directa e indirectamente, han tenido los países escandinavos y Alemania en el proceso de turquificación del Kurdistán⁶⁴- y así sucesivamente. A mi entender, lo que a final de

⁶¹ Véase nota 35.

⁶² Una de las tensiones que detecto en las narraciones de Haaning y Bourriaud que analicé en el apartado III es justamente esta tendencia a colocar a los grupos minoritarios en la posición de desvalidos.

⁶³ Cf. Nezan, *op.cit.* Disponible en <http://www.institutkurde.org/info/la-tragedia-oculta-del-kurdistan-turco-1159677671.html> (consultado el 27 de agosto de 2009)

⁶⁴ Durante los setentas, asociaciones turcas de izquierda, fanáticas de derecha y religiosas empezaron a reclutar miembros en las grandes ciudades europeas constituyendo células que fungían como satélites de los partidos extremistas turcos. Para 1973, el Partido de Acción Nacionalista –*Milliyetçi Hareket Partisi*, MHP-

cuentas está sacudiéndose y pateando al interior de *Turkish Jokes* es esa *pureza espiritual de la identidad nacional* que Slavoj Žižek compara con un bebé que se resiste a salir del vientre materno. En la metáfora de Žižek, deshacerse del nacionalismo “excesivo” conservando una dosis de identidad nacional “sana” equivale a parir arrojando solamente el líquido amniótico cuando en realidad, lo que habría que hacer es expulsar al bebé.

El flanco débil de la mirada multiculturalista universal no está en su incapacidad para “arrojar el agua sucia sin arrojar al bebé”: resulta totalmente erróneo afirmar que, cuando uno arroja el agua sucia del nacionalismo –el “exceso” de fanatismo–, debe ser cuidadoso de no perder al bebé de la identidad nacional “sana”, de manera tal que se podría trazar una línea divisoria entre el grado justo de nacionalismo “sano”, que garantiza la dosis mínima necesaria de identidad nacional, y el nacionalismo “excesivo”. Semejante distinción tan propia del sentido común reproduce el razonamiento nacionalista que intenta liberarse del exceso “impuro”. Uno se ve tentado, en consecuencia, a proponer una analogía con el tratamiento psicoanalítico, cuyo propósito tampoco es sacarse de encima el agua sucia (los síntomas, los tics patológicos) para conservar al bebé (el centro del Yo saludable) sino, más bien, arrojar al bebé (suspender el Yo del paciente) para confrontar al paciente con su propia “agua sucia”, con los síntomas y las fantasías que estructuran su goce. En la cuestión de la identidad nacional uno también debería intentar arrojar al bebé (la pureza espiritual de la identidad nacional) para hacer visible el soporte fantasmático que estructura *la jouissance* en la Cosa nacional⁶⁵.

No guste o no, en la realidad concreta hay más de una forma de ser danés y más de una forma de ser turco. La paradoja es que esa constante necesidad de reafirmar y defender una

de inclinación fascista contaba ya con seis secciones en Alemania Occidental –que fueron prohibidas en 1976- y con un comando de milicias armadas llamadas los Lobos Grises -*Bozkurt*.

El número de asilados en Europa se incrementó notablemente durante los noventa –sobre todo en Alemania– como consecuencia del golpe de estado de 1980 y de los sucesivos movimientos armados que se dieron durante esa década. De acuerdo con cifras del Ministerio Turco del Trabajo, las solicitudes de asilo pasaron de 1,548 en 1983 a 28,327 en 1992. Cf. Abadan-Unat *op. cit.*, p. 281.

Recientemente, la oposición de Turquía a la candidatura del Primer Ministro Danés Anders Fogh Rasmussen para la Secretaría General de la OTAN (véase nota 57) tuvo que ver entre otras cosas, con las transmisiones que la televisora kurda RojTV, calificada por el gobierno turco como portavoz del PKK, hace desde Dinamarca. Cf. “Rasmussen is an Unacceptable Name for NATO”, *Journal of Turkish Weekly*, jueves 26 de marzo de 2009. <http://www.turkishweekly.net/news/68603/-39-rasmussen-is-an-unacceptable-name-for-nato-39-.html> (consultado el 25 de septiembre de 2009), “Turkish PM opposed to Rasmussen's NATO bid”, AFP en

<http://www.france24.com/en/20090403-turkish-pm-opposed-rasmussens-nato-bid-denmark-cartoon-prophet> (consultado el 29 de septiembre de 2009)

⁶⁵ Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en Frederic Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, pp. 159-160.

definición homogénea, singular y absoluta de la identidad nacional termina anunciando secretamente la naturaleza construida, contingente y plural de esta definición⁶⁶. *Turkish Jokes* se estructura y opera desde esta paradoja. La hace evidente al crear espacios que ponen en tensión el carácter fantasmático de un estar en el mundo en una posición localizada, estable y permanente pero además, genera ámbitos de posibilidad para que estas posiciones se desajusten, abriendo paso a nuevas formas de conocimiento y construcción de lo real. Podemos entonces concluir que las *experiencias-obra* constituyen ámbitos en los cuales, las categorías generales entran en tensión al relativizarse desde posiciones específicas que no necesariamente empatan o coinciden de ahí que, pensar en *Turkish Jokes* como proceso —es decir, como un conjunto de *experiencias-obra* *diseminadas* que se enredan, se envuelven, se funden y se traslapan unas con otras en formas no lineales y discontinuas- me permita estudiar la obra en esas oscilaciones entre lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular en las que continuamente se reconfigura, a veces entrando en conflicto y otras negociando⁶⁷.

⁶⁶ Cf., Terry Eagleton, “Las guerras culturales”, en *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, pp. 83-130.

⁶⁷ Recordemos en este sentido la reunión que Haaning, los curadores de Documenta11 y los representantes de las asociaciones turcas sostuvieron en 2002. (Véase Anexo: Entrevista con Jens Haaning, p. 67)

V

Si bien es cierto que *Turkish Jokes* se inscribe dentro de la *estética relacional* en la medida que se estructura a partir de y trabaja con modelos de sociabilidad⁶⁸ hay un par de consideraciones que es necesario hacer. La primera es que “evolucionar en el campo de la interacción humana” no garantiza el surgimiento de “nuevas formas de socialización y negociación”⁶⁹ ya que éstas pueden incluso cancelarse o descartarse; la segunda es que el surgimiento de nuevas formas de socialización y negociación no implica necesariamente que éstas sean constructivas o benéficas. Las personas no necesariamente cambian cuando se ven sacudidas por las circunstancias, de hecho, tienden a atrincherarse en lo que ya conocen y aferrarse aún más a sus puntos de vista –recordemos en este sentido la tendencia del habitus a preservar las condiciones de existencia que le dieron origen⁷⁰–.

⁶⁸ Cf. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, pp. 14-18.

⁶⁹ Bourriaud, “Jens Haaning travailleur clandestin”, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁰ “[...] el habitus tiende a asegurar su propia constancia y su propia defensa contra el cambio, mediante la selección que realiza entre las nuevas informaciones, rechazando, en caso de exposición fortuita o forzada, aquellas que puedan cuestionar la acumulación acumulada y, sobre todo, evitando la exposición a tales informaciones [...] Mediante la “elección” sistemática que hace entre los lugares, acontecimientos y personas susceptibles de ser *frecuentados*, el habitus intenta ponerse al abrigo de crisis y cuestionamientos críticos, asegurándose un *medio* al que está lo más adaptado posible, es decir, un universo relativamente constante de situaciones adecuadas para el refuerzo de sus disposiciones, ofreciendo el mercado más favorable a sus productos [...] los principios [*schèmes*] de percepción y apreciación del habitus que están en el principio de todas las estrategias de evitación son, en gran parte, el producto de una evitación no conciente y no querida [...]” Bourdieu, “Estructuras, habitus, prácticas” *op. cit.*, p. 105.

Como indican las *experiencias-obra diseminadas* que analicé en el apartado III, *Turkish Jokes* puede funcionar en ambos sentidos. Puede desajustar momentáneamente la balanza “a favor” de los inmigrantes pero también, puede reproducir estereotipos que presentan a las minorías étnicas, religiosas y/o lingüísticas como exóticas, ignorantes, vulgares o salvajes⁷¹. Y es que si algo que se pone de manifiesto en los desacuerdos y conflictos al interior *Turkish Jokes* es que lejos de ser un terreno virgen, inocente y cordial, el lenguaje está atravesado por relaciones de poder, hostilidad y violencia.

Evolucionar en el campo de la interacción humana significa, en el contexto de *Turkish Jokes*, movilizar las tensiones que estructuran el espacio social evidenciando su potencial contradictorio y violento⁷². La *paradoja del punto ciego* que señala Harald Fricke en la cual, no es la solución sino el conflicto lo que cuenta en la medida que es el conflicto el que esclarece las formas de exclusión que continúan existiendo en el corazón de los sistemas sociales que se supone, están cuidadosamente diferenciados de acuerdo con los intereses de todos⁷³.

Mi objetivo no ha sido entonces determinar si Haaning consiguió lo que se proponía o no –desajustar momentáneamente el desbalance de poder “a favor de” los “inmigrantes”-, sino explorar en qué medida la obra –no Haaning- consigue sacudir las dinámicas de coexistencia a partir de las cuales se estructura. A mi entender la relevancia de *Turkish*

⁷¹ Los estereotipos en este sentido no se refieren únicamente a la representación de los inmigrantes turcos en el imaginario colectivo escandinavo y alemán, sino también a la imagen de los kurdos en el imaginario colectivo turco. Cf. Hassanpour *op. cit.*, p. 134.

Por imaginarios colectivos “escandinavo”, “alemán” y “turco” me refiero aquí al conjunto de ideas, discursos y representaciones que sustentan y construyen la noción de la identidad nacional estableciendo diferencias entre lo “auténtico” y lo “ajeno”.

⁷² Cf. Bourriaud, “Jens Haaning travailleur clandestin”, *op. cit.*, p. 166.

⁷³ Cf. Harald Fricke, “Under a foreign flag building weapons, changing bulbs: strategies of cultural exchange in the work and projects of Jens Haaning”, en *Hello my name is Jens Haaning*, p. 125.

Jokes no está en el “tipo” de reacciones que suscita –meras ejecuciones del *habitus* o conductas transformadoras de las estructuras objetivas⁷⁴-, sino en su potencial para configurarse como *intersticios* –en plural-, entendiendo a estos últimos como: “espacios en las relaciones humanas que sugieren posibilidades de intercambio distintas a las vigentes”; “zonas libres y duraciones cuyos ritmos contrastan con los que estructuran la vida cotidiana favoreciendo un intercambio humano diferente [aunque no necesariamente “mejor”] al de las “zonas de comunicación” impuestas”⁷⁵.

Atender a nuestras propias reacciones nos hace ver que en efecto *Turkish Jokes* funciona como el Test de Rorschach en la medida que nos permite observar, al menos parcialmente, cómo trabajan esas estructuras interiorizadas –*habitus*- a partir de las cuales nos relacionamos con el mundo –la posición que asumimos, la posición que asignamos a los demás, los conceptos a los cuales recurrimos, la manera en que los aplicamos o aquello que damos por sentado-. En otras palabras, atender a nuestras reacciones puede llevarnos a descubrir que hay cosas que creemos saber y en realidad no sabemos, que creemos entender y en realidad no entendemos, que asumimos como seguras cuando en realidad no lo son. En esta estructura contradictoria e inestable, caracterizada por una ausencia de certezas en la que cada afirmación se ve sacudida por aquello que descarta, pasa por alto o ignora, radica lo problemático de *Turkish Jokes*.

⁷⁴ Cf. García Canelini, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

⁷⁵ Cf. Bourriaud *Relational Aesthetics*, p.16.

Conclusiones

Estudiar *Turkish Jokes* resulta problemático porque se trata de una obra que responde a las preguntas haciendo nuevas preguntas o lo que es lo mismo, se trata de una obra que se estructura como ambigüedad, incertidumbre y desconocimiento. Si tomamos en cuenta que, la manera en que las preguntas son planteadas determina en buena medida las respuestas, veremos que interrogar las preguntas resulta útil en tanto que nos permite observar algunos de los presupuestos que las originan. En este trabajo, interrogar las preguntas significó dirigir la atención hacia los conceptos, las categorías, las herramientas metodológicas, las competencias, las expectativas y los valores que se ponían en juego al acercarme y analizar *Turkish Jokes* pero también al compartir con otras personas mis reflexiones al respecto – reflexiones que tampoco estuvieron exentas de confusiones y desacuerdos-. La aproximación metodológica que construí constituye entonces un esfuerzo por estudiar esta obra justamente a partir de lo que me impedía hacer: en lugar de recuperar la experiencia acústica de Oslo en 1994 me acerqué a *Turkish Jokes* en el presente a través de algunos reencuentros diseminados en los que los receptores la reactivan y la reconfiguran⁷⁶; en lugar de congelar “la obra” definiéndola de manera absoluta, singular y permanente, pensé

⁷⁶ En este trabajo incluí dos fragmentos de la transcripción de los chistes en turco. El que se encuentra en la página 15 corresponde a la pista número 3, el que se encuentra en la página 22 corresponde a la pista número 4. La transcripción fue hecha por Öze Yavuz.

en ella como un conjunto de esferas de sentido móviles y plurales que se despliegan hacia direcciones diferentes en dependencia del contexto de recepción; en lugar de resolver o condenar las contradicciones, identifiqué algunas de las problemáticas que señalan estas paradojas; en lugar de buscar soluciones viables, hice evidentes algunos de los conflictos y tensiones que se movilizan en las *experiencias-obra* con las que trabajé.

Básicamente mi análisis se llevó a cabo a partir de tres preguntas: cómo aparece, cómo transcurre y cómo funciona *Turkish Jokes*. Mis conclusiones en este sentido son las siguientes: *Turkish Jokes aparece* como preguntas abiertas que se configuran de manera diferente en dependencia del contexto de recepción; *transcurre* en forma no lineal, diseminada y discontinua a través de las prácticas que suscita –i.e. reflexiones, escritos, pláticas o discusiones-; *funciona* a partir de tres estrategias: (1) *sacudir y dislocar* –desacomoda un elemento presente en el espacio público y social –el idioma turco- produciendo momentáneamente una circunstancia ambigua que desestabiliza el transcurrir cotidiano-; (2) *hacer evidente o señalar* –las reacciones y procesos reflexivos que desencadena al hacerse inteligible sacan a flote algunos de los criterios y “reglas no escritas” que estructuran las dinámicas de coexistencia pero también, algunas de las tensiones y conflictos que atraviesan estas dinámicas-; (3) *contradicción y desacuerdo* –entorpece la función comunicativa del lenguaje generando ámbitos que incrementan la posibilidad de disenso y malentendido-.

Ahora bien, pensar *Turkish Jokes* como *conjuntos de experiencias diseminadas*⁷⁷ me permitió incluir dentro del concepto “obra de arte” todos los desacuerdos, las contradicciones, las discusiones y las prácticas concretas que se han suscitado desde Oslo en 1994 y que continúan originándose en el presente. Así, escribí este trabajo pensando en *Turkish Jokes* como un conjunto de *experiencias* –y aquí subrayo el plural- que:

- a) se actualizan como *ámbitos de posibilidad para la creación de esferas de sentido* en interconexión con otros procesos y esferas de sentido;
- b) transcurren espacial y temporalmente en forma *discontinua y contingente* –se actualizan en el presente en cada acto de inteligibilidad-;
- c) se construyen a partir de las estructuras cognitivas y motivacionales que se activan y reconfiguran al momento hacer inteligibles estas experiencias;
- d) generan prácticas concretas que materializan y hacen operables esas estructuras cognitivas y motivacionales;
- e) tienen el potencial para configurarse como *intersticios*;
- f) hacen evidentes ciertas tensiones y problemáticas sin proponer soluciones;
- g) materializan “lo general” y establecen vínculos no lineales entre particularidades.

Un enfoque como el anterior erosiona la frontera entre hacer y teorizar⁷⁸ en la medida que subraya la interdependencia entre el objeto del conocimiento, el sujeto que conoce y el acto de conocer⁷⁹. En otras palabras, no concibe los procesos reflexivos, narrativos y de escritura

⁷⁷ Esto es, como reencuentros entre proposición y recepción que se dan en el presente, que se producen a través de diferentes medios y que tienen lugar en diferentes espacios.

⁷⁸ Cf. Irit Rogoff, “Del criticismo a la crítica y a la criticalidad” <http://eipc.net/transversal/0806/rogoff1/sp> (consultado el 19 de abril de 2009).

⁷⁹ En la epistemología budista la realización del vacío (*shunyata*) supera esta escisión entre sujeto-objeto-acto de conocer. Véase nota 5.

como actividades *ajenas* a “la obra”, sino como partes constitutivas de “la obra” en tanto que la reactivan, la reconfiguran y la reconstruyen.

Teoría y práctica se funden en *Turkish Jokes* porque los conceptos y las categorías que trabajan al momento de hacerla inteligible, se materializan en la realidad concreta⁸⁰ produciendo discusiones, desacuerdos y malentendidos en los cuales salen a flote las tensiones que estructuran el espacio social. Dicho en otras palabras, *Turkish Jokes* no *afirma* que el espacio social está atravesado por conflictos y tensiones sino que los *pone en práctica* al momento de hacerse inteligible.

Sin duda hay implicaciones políticas en los conflictos que “la obra” señala –i.e. el proceso de turquificación del Kurdistán o la reconfiguración de la sociedad europea como consecuencia de los crecientes flujos migratorios- pero esto no quiere decir que lo político se reduzca sólo a eso. Lo que *Turkish Jokes* moviliza en nosotros –los receptores- tiene también una dimensión política en la medida que puede decirnos algo sobre la manera en que singularizamos estas categorías, sobre la forma en que construimos nuestras identidades, sobre los criterios que empleamos para incluir y para excluir, sobre la posición que tenemos, buscamos tener o defendemos en el espacio social, sobre el papel que directa e indirectamente jugamos en estas relaciones de poder. Me pregunto entonces de quién “está hablando” *Turkish Jokes*, ¿de la población de origen turco que vive en Escandinavia y Alemania, de la actitud que los alemanes y escandinavos “nativos” asumen hacia los inmigrantes y nuevos ciudadanos o de la manera en que los receptores –sea cual sea su nacionalidad- se definen a sí mismos, se posicionan y coexisten dotando de especificidad a conceptos como occidente, primer mundo, democracia, libertad, derechos de las minorías, poder económico, desterritorialización o multiculturalismo? Reconozco cierta malicia en mi

⁸⁰ Cf. Mbembe, *op. cit.*, p. 5.

pregunta pues en realidad *Turkish Jokes* puede movilizar y suscitar reflexiones en diferentes niveles.

Por último, me interesa señalar que este trabajo sugiere algunas direcciones a explorar pero de ninguna manera las agota. Queda mucho que decir y profundizar sobre las resonancias que *Turkish Jokes* ha generado en los contextos de las versiones *in situ*, sobre los fundamentos teóricos de la noción *experiencia-obra*⁸¹, sobre el significado y alcances que lo político adquiere desde esta metodología, sobre las aplicaciones que este enfoque podría tener en la manera de concebir el estudio y análisis de ciertas obras artísticas, por citar sólo algunos ejemplos.

⁸¹ Lo cual incluiría entre otras cosas, la genealogía del concepto de experiencia.

Anexo: Entrevista con Jens Haaning⁸²

I created the piece just after arriving back from one year of studying in Germany. Actually I studied in Munich, in the south of Germany, and my whole interest behind the work was quite theoretical, I was not very aware of the political or social aspects of the work. When I arrived in Germany my German was very poor, so many times I got into difficult situations. I attended the art academy and I didn't really understand what they were saying, I was quite lost, just having moved to Germany and then trying to catch up with an education which was all in German, not really speaking German. And doing that I developed some thoughts related to how the human brain functions. I understood that the human brain actually functions so that even though you don't understand what somebody says, you will always guess or assume or come to a conclusion. Let's say that I go into some Turkish store here in Copenhagen and then I ask the guy behind the counter "Do you have any tomatoes?", and then the guy says to his colleagues in the store something in Turkish, and then the human brain actually works in a way that you will always guess what he's saying. Then you would listen and say "No, I think he talked about my tomatoes", or "No, this was definitely not about my tomatoes, I think it was something they already had going on" or whatever, so the human brain works in a way that you always guess what is being said, even though you don't understand the language. And then I had the idea of doing this piece for Oslo in Norway. I got invited to do this piece there. I didn't really think about all the political or socio-political implications of the work. For me it was not a work based on something I already knew, but very much just a tryout. I wanted to do this experiment. And then I got completely shocked by the reactions of people to the work. When I was shooting the photos

⁸² Realizada por Katia Olalde vía Skype el 13 de diciembre de 2008.

that you've seen in the Yellow Catalogue on the Internet⁸³ -there are like two pictures-, there were some people at the square in Oslo, and they were actually some *Hells Angels* supporters.

Hells Angels is an American phenomenon, and you have it in Europe too. It's some bikers riding motorbikes, and they have a special logo on their back saying *Hells Angels*. I think they are originally from California, but you also have them in South America and in Central America. They are basically gangs of motorbikers who control a lot of drug traffic and criminal activities and so on. Here in Europe they are in constant war and different biker groups shoot each other. So they are gangsters and they are motorbikers, they are kind of a mafia here and they control the drug scene and are known for being extremely ultra right wing. Imagine, we're talking about four or five guys hanging out, and they have leather jackets and these marks on them, they're really like gangsters, and everybody knows they are gangsters. They are hanging out in the square and then they see me running around with the camera making these photos, and then they ask me "What are you doing?", and I say "I'm just making photos", and then they say "What is it on the speakers?", because they don't understand because it is in Turkish, and then I say to them "Oh it's some jokes in Turkish", and then I think "Oh now they're gonna beat me up", because these people are known for being ultra right wing. But then, they really liked it because they understood the work like this: "Oh this is nice, somebody is making fun of Turkish people", because that's the way you understand it if you are a little dumb and have such an ultra right wing perspective. And then, like one month after, I got contacted by the Private Club of the Professors in Lund, which is one of the best universities in Scandinavia. They wanted me to put up exactly this work in Lund as an anti-racist campaign related to a special day where they have a big skinhead meeting. Skinheads here in Europe are really ultra conservative, ultra ignorant, really racist people. And then these professors in Lund had this fantastic idea that I should put up my work as an anti-racist campaign, and I got really confused, and I must say that I was confused for years after, that I created a work which some ultra right people understood as an ultra right wing work and some ultra left wing people understood as an ultra left wing work. I continued working, but it really took me a

⁸³ *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003. Versión pdf disponible en forma gratuita en www.jenshaaning.com.

few years to come clear with where I was standing in relation to that, and to come clear with the fact that of course, as a private person, I need to be very articulated politically, but at the same time I must allow myself to present my work as a kind of open question, just a frame for reflection. There is also this parallel to psychotherapy that you can maybe see. I want to talk about that because so much has been written about my work, about its political implications, and social implications, and socio-political implications and blah, blah, blah, but maybe the source behind my work is something else. Maybe I tried to do a work which does the same thing to the collectivity, that is to people passing by, what my work does to people on the street is like a classic psychotherapeutic session by Freud.

The strategy of psychotherapy is listening to what people are saying and then highlighting certain things. All psychotherapy, the way we know it today, is based on Freud and Jung. I don't need to explain psychotherapy, but the whole idea about it is that you go to a therapist and you talk and you talk, and then it somehow helps you because they have a certain strategy. Then what if you make an artwork that does the same? This means that first of all it approaches you in a language you know: a loudspeaker on the street. In Scandinavia it's not as common as in Mexico, but you have loudspeakers on the street if you want to advertise a new shop, if you have a political campaign, and so on. So you approach people in a language you already know, in a language where you don't immediately think "Oh, this is art!" If you have something to say, you just put a loudspeaker on the street, it's very common, and then you approach people in a language they definitely know, I mean most people. This piece has two audiences: an audience that understands Turkish and an audience that doesn't understand Turkish. Most people in Norway don't understand Turkish, which means you're actually approaching people in a language they don't understand, and what happens in the human brain is that with all the knowledge you have, maybe somebody can recognize that it's Turkish and not Yugoslavian. This means that you would say "Ok, this is in Turkish and I think it's something commercial because I hear the speakers used commercially" or "I think it's political because using the speakers is something political". In this divergence between the information you are given and the actual reality, a very strange space is established where you get some information which awakens all your senses and knowledge and everything,

without coming to a point where it really makes sense. This could be a typical strategy taken from Freud.

Also remember, this whole psychotherapy thing comes from Freud, but it was also developed by others. Jung is also very important and Wilhelm Reich. One example of what they are interested in are dreams, what actually happens in your dreams, and the development of techniques for remembering your dreams and writing down your dreams and analysing your dreams and so on, and innovating yourself as a structure, as a human being, by analysing your dreams, which is somehow what I want to do. I mean, there are some similarities, but it's just one source of inspiration for me. And if you look at the work in the Web, you will find that it actually shows a very high sensitivity or awareness of political implications in our coexistence. I think that even though I was not aware of that at all while doing the piece, I think that it actually comes from the fact that before I became an artist I was a politician.

I trained to be a bricklayer when I was very young and then I got involved with the Union, an organization that takes care of the workers, and then I just worked for the union, and basically I was involved with fighting for the conditions of workers. When you are learning to be a bricklayer, you make some kind of internship in a company for two or three years for a relatively low salary, but then you get your education in exchange, that's the deal. I was basically training to be a bricklayer and then I just got involved with a union and I became a very successful politician. I was only fifteen, sixteen years old, so I was just a teenager but I was so good at organizing creative happenings, so that a few friends and myself were able to make the front pages of Danish papers. At the same time I was very good at talking, even though I was fifteen or sixteen. It only happened a few times, but I gave interviews to the national television and stuff like that. I was very good at talking, even though I was very young and very short. I come from a family of politicians, so in that sense I have a very developed understanding of this whole political system, and the reason why I'm not a politician today is that, on a personal level, I find it super boring. What I was really bored about is that you need to say the same thing over and over again, even though you have a second thought or a new thought. I mean, I still have the same political remarks on our coexistence that I had at that moment, and this actually comes from the fact that I

was raised by some very socialist inspired parents, in a very strict dogmatic socialist childhood. But for me to work in a normal political system really didn't work, so I had a very brief career in the political system. I was fifteen, sixteen, and maybe I was involved with politics for three or four years or something like that, and I even reached the moment when people wanted me to write books, and I got headhunted by a political party, and all kinds of things. But for me it didn't work, the view of things within that world was too simple. So in a way, what I'm doing today is not very different. Maybe it's another audience, and maybe one of my big dilemmas of operating in the art world is that I approach an audience which I don't really sympathize with. In the art field you can only get to the rich and intellectual people, and since my art forms are very advanced, that means that people on the street don't understand these *Turkish Jokes*, but that's a dilemma I have to live with. The discussion I want to be part of happens among intellectuals and artists, so then I'm in the art world and I have to try and behave well enough so that they will keep me there...

(...)

My way of listening, or my way of bringing the piece down to the level of the people on the street, is by using media that can be confused or misunderstood as something else, so it could look like something political, it could look like the advertisement for a new supermarket, you just can't know...

(...)

You asked what "political" is. For me it makes more sense to just talk about political implications in certain things. But then it's also this: to what extent am I interested in politics? And I think it's briefly mentioned in the catalogue in the interview with Hanru⁸⁴, where we talk about the current situation in Denmark. In Denmark we have this ultra right wing government. First of all we are very busy in Iraq, in Iran, and in Afghanistan, where we joined the US war. Denmark is so tiny you normally don't hear anything about it, but Denmark has troops in Afghanistan and in Iran at the moment. And it's really horrible, the country here is totally hermetical, closed. The friend I met with today, he is Danish, he is

⁸⁴ Hou Hanru, "Interview with Jens Haaning" en *Hello My name is Jens Haaning*, pp. 141-149.

from here, and he's married to a Brazilian. She's from Sao Paulo and she just got pregnant, she is expecting a baby. So they are married, and they live together, but there's no way she can ever enter here. So if she wants to live here in Denmark they need to live in Sweden, because Sweden is only an hour away with the train, because there's a bridge, so they can live in Sweden and work in Denmark. They have to go in and out of the country every day⁸⁵. So either they're going to live in Brazil in Sao Paulo or they are going to live in the United States, but it can never happen that they can come and live in Denmark, even though he was born here and they're married and everything, but they have no chance, she has no chance, she can't enter Denmark, she can only be here on a tourist visa.

But then, behind this new government there is this very developed social democratic wonderland where everything is for free and schools are for free and health is for free, you don't have private health insurance, and hospitals are free. You pay a lot of taxes and the service is really fantastic, it is fucking amazing what you can get for free here. During the last years people have asked me "Don't you think it would be better to have the old government back or to have a new government?" or "Please support this government" and so on. And then I reply to them and say "For me it doesn't really matter which government we have because the thing I'm after, the thing I'm really criticising is the whole civilization I live in". I'm talking about this whole internationalism and the way we are communicating. Massive communication is strictly a Central European concept which has spread all over the world, and now with Skype and with the Internet, it's like the colonial times, and everything is basically a relation where I get better paid because I live in Denmark, and you get less because you live in Mexico. This coexistence is economically just totally unbalanced, and I live in the part of the world which is responsible for the concept behind

⁸⁵ Las leyes aprobadas en mayo de 2002 establecen que un ciudadano danés podrá llevar a su esposa extranjera a vivir a Dinamarca si y sólo si, ambos tienen veinticuatro años cumplidos, el ciudadano danés pasa un examen de solvencia económica en el que comprueba que no ha solicitado apoyo de la seguridad social durante los últimos doce meses y hace un depósito de 53,000 coronas danesas (equivalente a 139,000 pesos mexicanos). Como consecuencia de esta ley, varias parejas que vivían y trabajaban en Copenhague se mudaron a la ciudad vecina de Malmö en Suecia pero cruzan diariamente a Dinamarca para trabajar. El puente Öresund que conecta ambas ciudades ha sido apodado "el puente del amor". Cf. "Denmark's immigration issue", BBC.com, 19 de febrero de 2005, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4276963.stm> (consultado el 30 de septiembre de 2009); Helmut Arens, "Social Democrats routed in Danish election", World Socialist Web Site www.wsws.org, 18 de febrero de 2005, <http://www.wsws.org/articles/2005/feb2005/denm-f18.shtml> (consultado el 4 de enero de 2010).

this whole internationalism and global coexistence, I'm living in the part of the world which is actually abusing the rest of the world. And I have some remarks on that. And then people say "Wouldn't you prefer the other government instead?", and I say "The thing I am waiting for can happen with an evil government or a less evil government". I am not necessarily against the government, but I really want to question this whole civilization. So maybe I could be happier with a really, really evil government... I don't know, and at times this makes me very cynical.

(...)

I don't speak Turkish, I hardly understand Turkish. I speak a little Arabic but not that much. The way I selected the jokes when I did this recording was like this. I was living in an area of Copenhagen which is somehow the red light district, an area which has more foreigners than other areas in Copenhagen, which in general has not many foreigners. So I took a tape recorder and went down to the local pizzeria. I think I've never eaten a pizza there, but I always went because they also sold cigarettes and I smoked a lot at that moment. So I just went down, and found some people that I actually knew and asked them "Do you know any jokes in Turkish?", and they said "Yes yes sure, we know plenty", and I just went home and took my tape recorder and then I just recorded the jokes they knew.

Did I know what the jokes said? No, but later on they were translated. Basically I was not interested in which joke it was, I just wanted the jokes to be funny for them. I had a Turkish friend in Germany with whom I studied, and then I just copied the tape and sent it to her, and then we talked on the phone and she said "This is really funny and they have a strange farmer dialect and it's really super amusing". Since then, this work has been shown in a few places. And then, maybe eight years afterwards, it was shown in *Documenta* in Kassel, and I used the same recordings. I have also done pieces with written jokes in Arabic, I use the same jokes all the time. This means that I used the same jokes on the poster of 1996 and the same jokes again in 2002. In *Documenta* there was this American curator, Okwui Enwezor, and I just thought "Maybe I should do some new recordings", but then I thought "Why should I do new recordings?", because it's not about actual jokes, it's only about jokes, so then I thought it was clearer to use the same ones. There is another version of the same

jokes, which is actually quite boring, with a script written by a professional person, but it was made for the Ethnographical Museum in Leiden, in the Netherlands, where the piece is a permanent piece running every day for one hour in a garden outside the Museum. The Museum people simply refused to use the recording I have because there are too many dirty words in it. But I think the original recording is very homely, super, super funny, super charming, and the accent they use is very simple, very private, and not irritating or anything.

The way I edited the tape is this: four people were sitting around a sofa in the back of the shop, and then one said “Ok now I’m going to tell a joke”, and I turned on the recorder and he told his joke and then I put it on pause, then we chatted a little, and then the next one said “Ok I have a joke too”, and then when he wanted to start I just pushed the button and he told his joke, so I didn’t need to edit anything after, didn’t cut anything out or added anything, I only recorded the jokes (...) Now we record and now we stop, all just very simple.

(...)

For the piece I did in Oslo, I actually made a previous visit. I went to Oslo and I walked around just thinking what to do. Then I asked the people who were organizing the show about foreigners there and it was very obvious that, during my work, there were a lot of Turks. So I just decided to approach this minority with the same strategy as before. It’s a little like this strategy behind the choice of media: you choose Turkish in an area where you already have Turkish. And I actually think it’s very important for the strategy behind the piece that it could somehow get mistaken for something else. As you see on the photo, it’s taken on the nice part of the square, but actually if you turn the camera to the other side of the square, there are some Turkish shops. And maybe the strategy of the piece is that it can be mistaken, I mean, instead of having this really fantastic art piece on a socle, I somehow tried to integrate it to the environment, so that somebody can mistake it for something else than an artwork. The starting point for creating the piece was not Turkish, it was something about how the brain works when you’re confronted with a language that you don’t understand, and then I chose Turkish because of the environment I found there. The piece

was made later on, there's a version of the piece which was made in Bordeaux, France, which is in Arabic, with just the same strategy. In that sense, there are many pieces that deal with minorities in the setting where they are produced. This means that I made pieces using Vietnamese in Germany, because of the strong connection between Germany and Vietnam, and I did pieces in Australia using Vietnamese again, because of the refugees. It also means that this piece is very site specific, it means that it makes sense to use Turkish in Germany, in Kassel and in Oslo because there's a large Turkish minority, but it doesn't make sense to do it in Amsterdam, because then it should be Moroccan Arabic instead. I don't create art pieces that can be shown everywhere. And one thing that has never been recognized about my pieces is precisely their site specificity. Then they phone me up and ask me, "You did a poster in Arabic for Copenhagen, can you do a poster in Arabic for New York?", and sometimes I agree about it, but most of the time I just refuse because it makes no sense to me, and I really don't believe in this global international thing, and I don't believe in myself as somebody who is able to do something relevant for all people in the world. I basically believe in myself as a person who is able to do something locally. So this piece is strictly local for Scandinavia, where I was born, and maybe it's relevant for other people, but I don't really believe that. I don't believe in international art, I don't believe there's some statement that is relevant everywhere. It's ridiculous, it's just super imperialistic, old fashioned, just an un-reflected concept really, and you shouldn't say it. I remember I had a talk, I think it was last year in November or December, in this *Apexart* in New York⁸⁶. *Apexart* is a very unique place in NY, it's a super tiny showing place, maybe 30 square meters, but it's really such a good meeting point for young curators. They have this thing, two times a year they have an open call so everybody in the world can suggest their exhibition, so it's really a super simple small place, but really a very innovative port for young curators and art critics and so on, and really it's a fantastic place, but it's a little shop and it's really not prestigious and there's no economy behind it and most of the people who are there are people from the *Whitney program* who are studying a curatorial program or art history. So I had this talk there. They flew in a piece of mine which is ten years old, then they put it up and they invited me for a talk. And I was sitting there, together with

⁸⁶ 30 de noviembre de 2007: "Los artistas Amy Balkin y Jens Haaning hablan sobre 'Arte y dominio público' en el marco de la exhibición *Land Grab*" www.apexart.org/specialeventsarchives.htm (consultada el 7 nov 2009).

some LA artists, and then we had to present our work, and I said to them that “Basically, I actually have big question-marks as to what we’re doing here, the fact that first of all you flew in a piece which is strictly related to Germany and you put it on the wall and then you even flew me in to sit and talk about it. And I’m very flattered and thankful because I’m very happy to be in New York right now, but I really have doubts as to what we are doing here, and I really doubt this whole idea about international art”. I think that, as an artist, it’s very nice to work in countries where I was not born because I can see things much more freely and with much more distance, and I can make a lot of misinterpretations, which is very good when creating an artwork. But my fear is that it will work like in New York last year, when they took a piece which is strictly about the Second World War history of Germany and flew it in. I’m afraid that instead of giving people something, it only works as a kind of escapism, that instead of dealing with how they get along with each other, they deal with something really exotic from Germany and a Danish artist. This means that instead of talking about anything, I just become some kind of cheap entertainment to amuse them: “O how funny, they do like that up in Europe”. I’m not so sure about that.

The way contemporary international art is perceived is always about making something which has global relevance, but I don’t believe in global relevance, I think it’s bullshit, I think it’s a bullshit concept.

Since I am not an artist, which is very interesting for the commercial art system, most of the documentation and administration of the pieces is taken care of by me or my assistant here at my office, which means that I actually have a quite organized system. I have my things in order and there are pieces for which I have tons of documentation. This means I’m actually able to take out a file on *Turkish Jokes*, which is a very old piece, and I have pictures from different locations, and maybe even if I looked in a drawer with videotapes I could find some recordings of videos, but I am not interested in broadcasting this work. It doesn’t make sense, because for me *Turkish Jokes* is a concept, and I’m interested in communicating this concept to other human beings so that they can use it in their lives. For me it doesn’t really matter if people were on this square on that day in Oslo, or if they saw a picture in a catalogue, or if they only read about it, or heard about it in a bar, for me it’s

the same. I had an idea, I had a vision, and I will not communicate it better to others by including a lot of tools and Skype and video recordings and so on. When you see a visual of the piece it is just one picture that I think is nice to look at while you think about the concept behind. There are no disturbing elements, which means that when you look at the picture of this piece, something very good is created. I used this one picture that represents the idea, but the picture is not the piece, the piece is a concept and I don't think I need to document that it has actually taken place. You asked me if I included the picture to prove that the piece has taken place. The answer is no, but at the same time I'm aware of the fact that for you, or for any receiver, to deal with it, it's important to know that it has taken place. If you tell me "I have an idea, I would like to go out and do so and so", and then I say "I really like that concept, it's a fantastic concept", then it actually makes a difference to me if you go out and do it or you don't. But when I chose the image, I just chose one or two pictures that were nice to look at while you think about the concept. Sometimes I come home with pictures that really prove that the piece actually took place, but maybe I don't use them. An example would be the swapping pieces. The Yellow Catalogue⁸⁷ has a piece where I swapped the light bulbs inside some street lamps in Kassel, Germany, with the light bulbs inside some street lamps of Hanoi. Since I was in Kassel when they changed the light bulbs, my archives have photos of people climbing up on the streetlights and taking the bulbs off. Of course I have all these ancient pictures and they would actually prove that the piece took place. But I believe in the power of things which actually happened but which you don't have to prove. I think it is important that the piece actually takes place, but I don't have the need to prove that what I'm saying is right, so if I say it took place, then it took place. Maybe I could lie one time, you never know. But what does it matter? There are some very important pieces, you can think of pieces by Joseph Beuys or Chris Bruden, that are actually more like proposals. Joseph Beuys did a piece that I like a lot where he actually proposed to make the Berlin wall twenty centimetres higher. In that sense, it is very important for me that my pieces actually take place. I'm not really interested in creating ideas to go around and distribute them. I do have ideas that have never been realised because they are too expensive or too complicated, but I'm not interested in publicising them, because the things we normally deal with are the things which actually

⁸⁷ *Hello my name is Jens Haaning, op. cit.*

happen, and a thing as visual arts is for me already abstract enough. As an artist you can become a master who tells people about his visions, but I really prefer things that are actually happening. So, instead of being a person who expresses their ideas on coexistence, I just go around doing things or acts. I'm just the same person who was training to be a bricklayer, and as a bricklayer you just lay brick after brick to make buildings, and now I'm doing the same thing, very banal, really like everybody, like every other worker of the world. I like that idea.

You asked me about the traces. This is for me a very big dilemma. A work like *Turkish Jokes* even exists as a piece you can buy in a gallery. The piece consists of two photos, the two photos you have in the Yellow Catalogue⁸⁸, and a sound recording on a CD of the jokes broadcasted in Oslo⁸⁹. Some museums show the piece so that you have a very nicely framed coloured photo to hang on the wall, and besides you have a headphone where you can hear the sound from Oslo⁹⁰. Honestly I really don't know what to think. It's something I do because of commercial reasons, in the hope of selling it, although I'm hardly selling anything anyway, but it's also a poor way of trying to correspond with this audience which is the art world. For me it's a big compromise, maybe it's the least I can do to communicate things to others. In this sense I play with the image so that there's a visual aspect, so that there's visual art, but the visual creation itself is not the aim, and it's not the piece, the piece is a concept and this concept is illustrated or highlighted or supported by the image.

The piece is basically a concept that was created in my brain, like I'm sitting in the train and then I suddenly get this idea which is based in all kinds of things, emotions, and knowledge, and lack of knowledge, and misunderstandings, and misinterpretations, all kinds of things, and my question is how this idea can be communicated to others. It's always clear that I have to realize my pieces, because otherwise if I tell you I have the idea to set a loudspeaker broadcasting jokes in Turkish, then you don't deal with it in the same way as if it really happens, because if it happens it becomes a phenomenon in the world,

⁸⁸ *Hello my name is Jens Haaning, op. cit.*

⁸⁹ Grabación que puede escucharse en el video de la Fundación Miró que está disponible en Youtube. <http://mx.youtube.com/watch?v=TDyat64LPA> (Consultado el 21 de enero de 2009)

⁹⁰ En el video de la Fundación Miró puede observarse cómo los visitantes se acercan a las fotografías y se colocan los audífonos.

like a cow born with two heads. The documenting is fine, but many times I feel completely misunderstood; for example, even though you deal with the best art institutions in the Western world, they sometimes forget to put the text, they just have the image, and then it doesn't make sense at all. That's why the Yellow Catalogue⁹¹, the process of doing the catalogue, was supervised by me, so that there's the right balance of image and text information. But if I look at most of the catalogues I have with all kinds of institutions, there's text missing or wrong information, and so it's all visual nonsense in the pages. I know that many of my colleagues actually feel flattered if they get the right picture and they write *Turkish Jokes* underneath it, but it doesn't communicate the idea behind it, you don't understand what it is. I think that, since you have all this space, you have all these exhibitions, you have all these pages in print, you should communicate, and not just make strange, mysterious things. If there's something you have to say, then say it.

I feel that I haven't really figured out how to incorporate and communicate my ideas in the art world, I still have some solutions to work on. The art world is a field where you are asked to drag all kinds of materials into all kinds of spaces all the time, and I really have a problem with that. To be creative for me is also about stacking things, but it's not only about stacking physical things. I used to be a hand worker, I had a job where I had to stack things, and now that I am in the art world, I find out that there's exactly the same expectation: "Please come and stack some bricks here". But art is also a spiritual thing, not just a physical thing. Also, if I stack all the bricks I'm able to stack, it's because I come from such a wealthy society, which very much reflects the same unbalanced power relation. Sometimes I can have ridiculously large budgets to do a piece, just because of the places I go to. Sometimes when I have a show I suddenly get like 25,000 euros, which is like 40,000 US dollars, and if you think of a piece like *Turkish Jokes*, I think it cost me like 10 dollars. If I approach the world with the economy of the society I belong to, then the only thing people are going to see is money, they're not going to see my intentions, because they'll think "Ok, here's a fucking rich guy". But what would I achieve with a work like *Turkish Jokes* in Mexico, for instance? You wouldn't get reactions like "Oh this guy he made this thing, I could never do that thing because I don't have that money", because it's just made on a household economy, which I think is really cool. And the same happens

⁹¹ *Hello my name is Jens Haaning, op. cit.*

with the picture, the documents, the two pictures you know about this piece. I'm really sorry, but they're not even made with a proper camera, it was just some snap shot with a cheap camera, although now they have been scanned and adjusted very nicely for the catalogue, but it's just a piece that everybody could do, which is important for me.

(...)

The piece in Oslo was intended to last for a whole exhibition period, maybe up to five weeks, but it was up for a day and a half because of the many complaints from people around the square, people who lived there and complained about the noise. But the square is super noisy really, I mean, Oslo is a very small city so it's really one of the major squares of Oslo and one of the three or four squares in Oslo that actually have a subway station. Remember that countries in Scandinavia are small; Oslo is a very tiny city, although it's the capital of a country. So people complained about the noise, but on this square you have a lot of traffic, you have a lot of buses and you have a lot of big trucks passing by. So I think people complained simply because they were super annoyed by the fact that the loudspeakers were broadcasting something they didn't understand. So we put it up on a Friday, and Saturday morning I took this photo, and while I was doing it, the police came and shut the piece down.

The piece was down by night, in order not to annoy people too much, so it was just on when the traffic was on. I think we didn't even completely decide the time it should run, so we just had it running one evening, and then we turned it off, and then we started next morning, and then there were already so many complaints that the police came and shut it down. But at that time I had just graduated from the academy, and later on, during *Documenta* in Kassel, the piece ran for the whole three months; that's the advantage you get when you become a little more known. [Laughter.] If you're famous and you say it has to be, then it has to be. And remember, the exhibition in Oslo was very well prepared, the organizers asked all the people living around the square if it was ok, and got all kinds of permissions from the city hall, and so on, so the problem was not the lack of permission.

(...)

When you talk about a Turkish-dominated neighbourhood in Oslo, it means that maybe 20% of the population is Turkish, and since the square is public, it means that there are lots of people coming in with the subway to go to work, so that maybe only 5% of the people passing the square everyday are Turkish. It's not like in Mexico City, especially in Scandinavia. We don't have a China Town in Oslo, you just have an area where you have the poorest houses or the cheapest houses, and the foreigners live there. So, the place where I recorded the jokes in Copenhagen is considered one of the foreigner areas, which means that maybe 20 or 30% of the population are foreigners, but the main population is actually Danish.

There's not really a Turkish neighbourhood in Oslo. If you come as a Mexican you would say "It's not Turkish", it's just an area where every fifth person is Turkish, where some of the shops are obviously Turkish, so they will have Turkish signs and sell Turkish products and so on, like you have Japanese shops in Mexico City.

(...)

Internationally, *Documenta* is nothing, but in Europe *Documenta* is like the Olympic Games of Art. It's doubtless the most important exhibition in Europe, so because there was this heavy institution behind it, my work was taken very seriously. First of all, people didn't complain about the noise because of *Documenta*. But then there came a lot of foreign organizations, especially representatives of the Turkish community, or Turkish TV stations, or Turkish newspapers and so on. That happened because there are a lot of Turks in Germany. And they started talking about the piece but, from my perspective, all that talking was just totally ridiculous. After the opening, some Turkish institutions complained about the dirty words and about the low degree of education of the people who were telling the jokes, so I invited them to a meeting with myself, and the representatives of the curators and the institution and all these organizations. We sat around a big conference table and I played the jokes for them, and when they heard everything they just said "Yeah, ok, it's fine". Afterwards some of them remarked that if somebody Turkish should be allowed to speak, it should be somebody of a higher education, and not some poor farmers. The world is creating a lot of nonsense in that sense. My pieces are not about getting people to love

me. I think this piece is important, and I know a lot of Turks who really appreciate my praxis, and then there are some highly educated, cultured persons, in high positions and with a Turkish background, who don't like it, and it's really their problem. You simply can't please everybody.

Then there's this phenomenon in Europe... For example, in Norway you have only one language and one language only and you have one culture and one culture only, and you are simply not allowed to show your culture. The first generation will maybe open a shop where they sell Turkish products, but the second generation of Turks there, they will open a hairdresser's and they will not show they're Turkish at all. They will not show their ethnicity. This means that if you speak Turkish, you don't speak aloud in public spaces, you don't raise your voice in the subway, if you're living as a foreigner in Western Europe, you really keep your voice down. When I lived in Berlin, in the former Eastern Europe, I lived in this vivid area of galleries where all the high galleries of Europe were, and I was able to see a very big difference. Yes, Turkish people or Vietnamese people, they don't raise their voice in public spaces, because they know they are underdogs, they are there as foreigner workers. But at the same time there were tons of culture-related people from South or Central America, people who were studying art history in Mexico and then they moved to Berlin, who do raise their voice in public spaces, who laugh when they walk on the sidewalk because they don't feel like underdogs there. I noticed this because there were a lot of Spanish speakers in that area, young, newly graduated intellectuals from South America coming to Berlin, because it's very cheap in Berlin. And they are the opposite of Turkish, Philippine, or Vietnamese people; they raise their voice there. So, by doing a very loud scene in Turkish, in Oslo, you are actually doing a completely forbidden thing, because you suddenly blow up a language which is normally meant to be as discreet as possible. Turks walking on the street got completely confused and went like "Who is talking to me?", but they also felt completely flattered because somebody suddenly raised their voice in their language, in a society where they have to be as quiet as possible.

(...)

A version of the same piece in Kreuzberg⁹² is very different because Kreuzberg is an area where the population is mainly Turkish, so in Kreuzberg you are allowed to speak Turkish aloud, and you can really hear Turkish, and you are not ashamed of being Turkish. Kreuzberg is like some of the ancient ghettos you have in Central America. It's a real ghetto, an area which is really taken over by Turks. But at the same time we're still in Germany, so it's not like in Sao Paulo, where you have the signs in Turkish, here the signs are still in German, everything is still in German, but you can really express your Turkish identity, and it is very simple because most of the customers are Turkish and the main language in many situations is Turkish. But still some things are expected, there are unwritten rules in society. For example if I, a white European, enter a Turkish shop in Kreuzberg, Turks will start speaking in German, so that we can talk together. It's not like in America, where you enter a shop and people only speak a certain Vietnamese or whatever. No. Europe is strange, it's very different from America. So, every area of Kreuzberg and Germany is dominated by the idea that everything should be in German. I don't think there are any shops in Kreuzberg where they won't speak German when I enter. That will never happen, and that would easily happen in America. I know this fact from the US. I don't speak Spanish, or maybe like 20 words, and in the US you can enter some deli and the language is just Spanish, I mean in New York or in San Francisco and so on.

⁹² *Turkish Mercedes*, 1996. "En Kreuzberg, un área de Berlín dominada por inmigrantes turcos, circuló un Mercedes Benz con placas turcas y altavoces en el toldo que transmitían una grabación de chistes contados por turcos en su lengua materna". *Hello my name is Jens Haaning*, p. 31.

Bibliografía

Abadan-Unat, Nermin, “Turkish Migration to Europe”, en R. Cohen (ed.), *The Cambridge Survey of World Migration*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 279-284.

_____, “Turkish Migration to Europe, 1960-1975: a Balance sheet of Achievements and Failures”, *Turkish workers in Europe 1960-1975*, C.A.O. Van Nieuwenhuijze (ed.) E J Brill-Leiden, Países Bajos, 1976, pp. 1-46.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*. FCE, Mexico, 1996 (1ª ed. 1961).

Allen, Jennifer, “The Art of Belonging”, en J. Haaning y V. Pécoil (eds.), *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, pp. 106-111.

Bang Larsen, Lars, “Manifestoes of Renunciation on the Metaphysics of Jens Haaning”, en J. Haaning y V. Pécoil (eds.), *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, pp. 129-140.

_____, “The Road to Afghanistan” (“Vejen til Afghanistan”), *Politiken*, Junio 8, 2003; sección 2 [p. 4], en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Wien, 2009, p. 134.

Bochner, Mel, “Excerpts from Speculation (1967-1970)”, en *Artforum*. Mayo, 1970.

Bourdieu, Pierre, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Casa de las Américas, La Habana, 2002, pp. 189-221.

_____, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*. Grijalbo, México, 1990, pp. 135-141.

_____, “The forms of capital”, en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. J. Richardson (ed.), Nueva York, 1986, pp. 241-258. Versión en línea disponible en:

<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>

(consultado el 30 de abril de 2009).

_____, “Estructuras, habitus, prácticas” en *El sentido práctico*, trad. Álvaro Pazos, Taurus, Madrid, 1991, pp. 91-111.

Bourriaud, Nicolas. “Jens Haaning: Travailleur clandestin”, en *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, pp.164-168.

_____, *Relational Aesthetics*, trad. Simon Pleasance y Fronza Woods. Les Presses du Réel, París, 2002.

Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of the Administration to the Critique of Institutions”, en *October. The Second Decade, 1986-1996*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/ Londres, 1997, pp. 117-156.

Chartier, Roger, “Prólogo a la edición española”, “1. Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas”, en *El mundo como representación*. Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 1-44.

Eagleton, Terry, “Cultura en crisis”, “Las guerras culturales”, en *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 2001, pp. 55-130.

Enwezor, Okwui, “The Black Box”, en Heike Ander y Nadja Rottner (eds.), *Documenta11 Platform5: Exhibition Catalogue*. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, pp. 42-55.

Folkersma, Nina, “Admitted”, en *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, pp. 112-119.

Foster, Hal, “El quid del minimalismo”, en *El retorno a lo real*. Akal, Madrid, 2001.

Fricke, Harald, “A Camp for the Global Player”, “Under a Foreign Flag. Building Weapons, Changing Bulbs: Strategies of Cultural Exchange in the Work and Projects of Jens Haaning”, en *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, 120-128.

García Canclini, Néstor, “La Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*. Grijalbo, México, 1990, pp. 9-50.

Grüner, Eduardo, “Palabras preliminares (después del 11 de septiembre de 2001)”, en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 11-50.

- _____, “Una introducción alegórica a Jameson y Zizek”, en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. 4ta. reimpresión, Paidós, Buenos Aires, 2008 (1ª ed. 1998), pp. 11-65.
- Hanru, Hou, “Interview with Jens Haaning”, en *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003, pp. 141-146.
- Hassanpour, Amir, “The Policy of Turkey” en *Nationalism and Language in Kurdistan, 1918-1985*, Mellen Research University Press, San Francisco California, 1992, pp. 132-136. Versión pdf disponible en: http://amirhassanpour.ca/?page_id=24 (descargada el 30 de agosto de 2009)
- Heuseler, Søren y Jørgen Staun, “It isn’t true that we are apolitical” (“Det passer ikke at vi er upolitiske”), en *Information*. Septiembre 14–15, 1996, Sociedad y Estilo, The Sampled Generation [p. 5], en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, pp. 92.
- Holten, Johan (ed.), *Artist Migration Berlin*, catálogo de la exposición en Dellbrügge & de Moll/ Heidelberger Kunstverein, 2 de septiembre– 8 de octubre, 2006, Heidelberger Kunstverein/Press and Culture Department of the Royal Danish Embassy, Berlín, 2006.
- Hopkins, Jeffrey, *Meditation on Emptiness*, Wisdom Publications, Massachussets, 1996, pp. 9-18.
- Jameson, Fredric, “Sobre ‘Estudios Culturales’”, en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. 4ta. reimpresión, Paidós, Buenos Aires, 2008 (1ª ed. 1998) pp. 69-136.
- Kosuth, Joseph, “Art After Philosophy”, en *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, pp. 13-32.
- Lanz, Stephan, ““...somewhere in the back of beyond in Anatolia...” Turkish immigrants in Berlin’s political discourse”, en *urbane Realitäten : Fokus Istanbul*. Catálogo de la exposición en Martin-Gropius-Bau Berlin, 9 de julio – 3 de octubre, 2005. Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlín, 2005, pp. 154-161.
- Lippard, Lucy and John Chandler, “The dematerialization of art”, en *Conceptual Art: A Critical Anthology*. A. Alberro and B. Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1999 (1ª ed. 1968), p. 46-50.
- Mbembe, Achille, “Time on the Move”, “Aesthetics of Vulgarly”, en *On the Postcolony*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles/Londres, 2001, pp. 1-23, 102-141.

- Mortensen, Mette, “Documenta must show that the west rules the whole world” (“Documenta skal vise, at vesten styrer hele verden”), *Information*. Mayo 31, 2002; sección 2, en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p., 110.
- Nyland Sørensen, Katrine, “Summer in the Land of Milk and Honey 3: Drop the Self-satisfaction” (“Sommerslaraffenland”), *Danmarks Radio P1*. Programa radiofónico transmitido el 16 de julio de 2005 [transcripción de la entrevista radiofónica], en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p. 154.
- Pécoil, Vincent, “Jens Haaning”, en *Hello, my name is Jens Haaning*. Les Presses du Réel / Xavier Douroux y Franck Gautherot, París, 2003 , pp. 150-158.
- Pilgaard Johnsen, Poul, “The Stranger” (“Den fremmede”), *Weekendavisen*, marzo 13–19, 1998, Cultura, sección 3, en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p. 96.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Ricupero, Cristina, “Interview with Jens Haaning, Matthieu Laurette, Aleksandra Mir”, *Publicness exhibition guide*. Institute of Contemporary Art, Londres, 2003. Disponible en: <http://www.aleksandr mir.info/texts/ricupero.htm> (consultado en noviembre de 2008).
- Ring Petersen, Anne, “The Invisible Ethnic Borders” (“De usynlige etniske grænser”), *Information*, viernes 25 de julio de 2003; Opinión [p. 10], en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p. 118.
- Ross, Trine, “The Country I Hate Most in the Whole World is Denmark” (“Det land, jeg hader mest i hele verden, er Danmark”), *Politiken*. Abril 8, 2005; Arte sección 3 [p.

- 13], en, *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p. 142.
- Sivan, Emmanuel, “The Struggle Against Turkification” en *Case Studies on Human Rights and Fundamental Freedoms. A World Survey*. Vol. 2, Martinus Nijhoff (ed.), La Haya Países Bajos, 1975 pp. 148-149.
- Sopa, Geshe Lhundub y David Patt, *Steps on the Path to Enlightenment, A Commentary on Tsongkhapa’s Lamrim Chenmo, Volumen 2: Karma*, Wisdom Publications, Massachussets, 2005, pp. 138-139.
- Stockmann, Camilla, “The Art World Operates Like 7 –eleven” (“Kunstverdenen opererer som 7-eleven”) *Politiken*. Septiembre 23, 2005; sección 3 [p. 19], en *Jens Haaning. Nichts Neues*. Catálogo de las exposiciones “Jens Haaning. An Average Austrian Year Income” en Secession, 6 de julio – 9 de septiembre, 2007 y “Jens Haaning” en Institut d’art contemporain, Villeurbanne, 26 de enero – 18 de marzo, 2007, trad. Nancy Munford, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Viena, 2009, p. 178.
- Tannert, Cristoph, “Preface”, “In answer to a n open setter”, en *urbane Realitäten : Fokus Istanbul*. Catálogo de la exposición en Martin-Gropius-Bau Berlin, 9 de julio – 3 de octubre, 2005. Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlín, 2005, pp. 12-13, 23-25.
- Zizek, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. 4ta. reimpresión. Paidós, Buenos Aires, 2008 (1ª ed. 1998), pp.137-188.

AAVV, *FEKS. PIG Spesial*, Oslo, Marzo, 1995. Suplemento con documentación y descripción de las obras participantes en proyecto de arte público P.I.G., Oslo, 1994.

AAVV “An open letter written by some artist and curators from Istanbul to all concerned artists regarding the exhibition urban Realities: Focus Istanbul”, en *urbane Realitäten : Fokus Istanbul*, catálogo de la exposición en Martin-Gropius-Bau Berlin, 9 de julio – 3 de octubre, 2005. Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlín, 2005.

Hemerografía

“Tyrkish underholdning” (“Entretenimiento turco”), (carta de un lector) *Jyllands-Postens Aarhus*. Jueves 3 de septiembre, 1998, p. 8.

Recursos electrónicos

Videos

Entrevista de Montse Badia a Jens Haaning. Espai 13, Fundació Miró, 2003. Disponible en: <http://mx.youtube.com/watch?v=Rc2ltmXZfqY> (Consultado el 21 de enero de 2009)

Turkish Jokes: Fundació Joan Miró. Disponible en: http://mx.youtube.com/watch?v=_TDyat64LPA (Consultado el 21 de enero de 2009)

Artículos en línea

Arens, Helmut, "Social Democrats routed in Danish election", World Socialist Web Site wsws.org, publicado por el International Committee of the Fourth International (ICFI), 18 de febrero de 2005. Disponible en: <http://www.wsws.org/articles/2005/feb2005/denm-f18.shtml> (consultado el 4 de enero de 2010).

Blau, Joyce, "The Kurdish Language and Literature". Disponible en: <http://www.institutkurde.org/en/language/> (consultado el 27 de agosto de 2009)

Difato, Christine, "The Turkish Minority in Germany: The Relationship between Politics and Education in the Integration of Parallel Communities". Versión pdf disponible en: www.surrey.ac.uk/Arts/CRONEM/CRONEM-papers09/Difato.pdf (descargada el 16 de noviembre de 2009)

Nezan, Kendal, "La tragedia oculta del Kurdistán turco", entrevista realizada por Francis Pothier en *Utopie Critique*, nº 14, segundo trimestre 1999. Disponible en: <http://www.institutkurde.org/info/la-tragedia-oculta-del-kurdistan-turco-1159677671.html> (consultado el 27 de agosto de 2009)

_____, "Empêchons une guerre entre Turcs et Kurdes" en *Liberation FR* lunes 29 de octubre de 2007. Disponible en: <http://www.institutkurde.org/info/1193671779.html> (consultado el 27 de agosto de 2009)

O'Toole, Pam "¿Qué es el PKK kurdo?", BBC Mundo.com, martes 16 de octubre de 2007. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_7047000/7047994.stm (consultado el 30 de agosto de 2009)

Reyes, Román (dir), *Diccionario crítico de ciencias sociales*. Publicación electrónica de la Universidad Complutense, Madrid, 2004. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario> (consultado el 30 de abril de 2009).
Versión impresa: *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico social*. 4 tomos, Universidad Complutense/Plaza y Valdés, Madrid 2009.

Rogoff, Irit, “Del criticismo a la crítica y a la criticalidad”, trad. Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. EIPC (Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresivas). Disponible en: <http://eipc.net/transversal/0806/rogoff1/sp> (consultado el 19 de abril de 2009).

_____, “‘Smugling’—An Embodied Criticality”. Versión PDF disponible en: <http://eipc.net/transversal/0806/rogoff1/sp> (descargado el 19 de abril de 2009).

Notas de prensa en línea:

“Jens Haaning. Fundación Miró”, *Ángulo de visión : 143º*, 5 de diciembre – 11 de enero de 2004 <http://www.arte10.com/noticias/propuesta-104.html>

“Rasmussen is an Unacceptable Name for NATO”, *Journal of Turkish Weekly*, jueves 26 de marzo de 2009. Disponible en: <http://www.turkishweekly.net/news/68603/-39-rasmussen-is-an-unacceptable-name-for-nato-39-.html> (consultado el 25 de septiembre de 2009)

“Turkish PM opposed to Rasmussen's NATO bid”, AFP. Disponible en: <http://www.france24.com/en/20090403-turkish-pm-opposed-rasmussens-nato-bid-denmark-cartoon-prophet> (consultado el 29 de septiembre de 2009)

“Denmarks immigration issue”, BBCNews, 19 de febrero de 2005. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4276963.stm> (consultado el 30 de septiembre de 2009)

“¿Quiénes son los kurdos?”, BBCMundo.com, miércoles 17 de octubre de 2007. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_7049000/7049680.stm (consultado el 11 de octubre de 2009)

Páginas Web

Partido Social Demócrata Danés

<http://socialdemokraterne.dk/default.aspx?site=huseyinarac> (en danés, consultada el 10 de septiembre de 2009)

Estadísticas en Noruega (Statistisk sentralbyra)

www.ssb.no/emmer/historisk_statistikk/tabeller/3-3-9.txt (consultada el 21 de julio de 2009)

Programa de principios del Partido Popular Danés (Dansk Folkeparti Principiprogram)
<http://www.danskfolkeparti.dk/Principiprogram.asp> (en danés, consultado el 26 de agosto de 2009)

Kurdish Human Rights Project
<http://www.khrp.org/content/view/279/128/> (consultada el 27 de agosto de 2009)

Ministerio Real de Asuntos Exteriores de Dinamarca (Udenrigsministeriet)
“The Anders Fogh Rasmussen Government”
<http://www.um.dk/publikationer/UM/English/FactsheetDenmark/TheAndersFoghRasmussenGovernment/html/chapter01.htm>
(consultado el 25 de septiembre de 2009)

Otras fuentes

Haaning, Jens, carta a Erling Fossen, Redacción del F.eks PIG Spesial, Copenhague, 3 de marzo de 1995.

_____, fax para los organizadores de Affkis en Lund Suecia, Copenhague, 25 de marzo de 1995.

Entrevista vía Skype de Katia Olalde a Jens Haaning el 13 de diciembre de 2008, 13h00.

Sesiones de trabajo con Jens Haaning del 2 al 9 de abril de 2009.