

Generar espacios de encuentro y de conocimiento. La obra audiovisual de Daniel Kötter¹

Chus Domínguez
USAL  

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.101701>

Recibido: 18/3/2025 • Aceptado: 14/7/2025

ES Resumen: Este artículo explora la obra audiovisual del artista alemán Daniel Kötter, centrándose en su enfoque radical del espacio y su metodología procesual, que combina investigación colectiva, colaboraciones locales y prácticas documentales experimentales. A través de un análisis detallado de *Hashti Tehran* (2017) —un proyecto que examina las periferias de Teherán—, el estudio destaca cómo el trabajo de Kötter genera conocimiento situado al entrelazar dimensiones discursivas, visuales y sociales. Esta y otras películas del autor trascienden las narrativas urbanas tradicionales, enfatizando los espacios marginales como sitios de transformación política y ecológica. Al involucrar a agentes locales y fomentar diálogos interdisciplinarios, la práctica de Kötter cuestiona las epistemologías espaciales convencionales, ofreciendo un marco para comprender las crisis urbanas contemporáneas. El artículo sitúa su obra dentro de debates más amplios sobre investigación artística, geografía crítica y cine experimental, recurriendo a teóricos como Edward Soja y Félix Guattari para subrayar su relevancia política y estética.

Palabras clave: espacio; periferias; urbanismo; investigación artística; documental experimental, Daniel Kötter.

ENG Generating spaces of encounter and knowledge. Daniel Kötter audiovisual work

Abstract: This article explores the audiovisual work of German artist Daniel Kötter, focusing on his radical approach to space and his processual methodology, which combines collective research, local collaborations, and experimental documentary practices. Through a detailed analysis of *Hashti Tehran* (2017) —a project examining the peripheries of Tehran— the study highlights how Kötter's work generates situated knowledge by intertwining discursive, visual, and social dimensions. His films transcend traditional urban narratives, emphasizing marginalized spaces as sites of political and ecological transformation. By engaging with local agents and fostering interdisciplinary dialogues, Kötter's practice challenges conventional spatial epistemologies, offering a framework for understanding contemporary urban crises. The article situates his work within broader debates in artistic research, critical geography, and experimental filmmaking, drawing on theorists like Edward Soja and Félix Guattari to underscore its political and aesthetic significance.

Key words: space; peripheries; urbanism; artistic research; experimental documentary, Daniel Kötter.

Sumario: 1. *Hashti* Kötter. 2. Una investigación muy abierta. 3. Saberes menores y formas de gobernanza. 4. Espacios de encuentro. 5. Crear espacios (radicales). Referencias.

Cómo citar: Domínguez, C. (2025). Generar espacios de encuentro y de conocimiento. La obra audiovisual de Daniel Kötter. *Re-visiones* 15(1), e101701.

¹ Este artículo se basa en parte de mi investigación doctoral, que se concretó en la tesis «Espacio en fuga. Hacia una práctica (política) del espacio en la creación audiovisual contemporánea», dirigida por Diego del Pozo Barriuso y Lila Insua Lintridis.

1. *Hashti Kötter*

Tras más de una hora durante la cual la cámara recorre el centro de Beirut en el documental experimental *state-theatre #5 BEIRUT* (2014)², de Daniel Kötter y Constanze Fischbeck, se escucha la voz del artista y arquitecto libanés Maxime Hourani cuestionando que los centros urbanos acaparen el protagonismo de los relatos, cuando son las periferias los espacios donde realmente se están transformando las ciudades. Surge al final del vídeo una idea que parece servir de detonante para que Daniel Kötter (Alemania, 1975), formado en musicología y estudios teatrales, cambie el ciclo creativo y pase de la serie *state-theatre*, en la que vincula el urbanismo con la desaparición de los espacios del teatro, a prestar atención a esas periferias urbanas que, paradójicamente, están asumiendo una nueva centralidad a la hora de entender los procesos de cambio del mundo contemporáneo. Su obra se revela así como un espacio de producción de conocimiento, también para el propio autor, lo que le hace regresar a Teherán, ciudad que ya había protagonizado uno de los capítulos de la serie *state-theatre*, pero ahora al extrarradio, para realizar la película *Hashti Tehran* (2017). Ese mismo año presenta junto al artista Krassimir Terziev la instalación *Peripheral light, air and sun* (2017), sobre las periferias de Berlín y Sofía, y los años siguientes realizará las películas *Desert View* (2018) y *Rift Finfinnee* (2020), sobre El Cairo y Adís Abeba. A partir de esta última Kötter parece iniciar otro cambio de ciclo, en un proceso creativo que permite mirar atrás y localizar ya varias series dentro de una producción que se despliega tanto en lo audiovisual como en lo textual y performativo.

Es difícil situar a Kötter en un linaje de producción artística al uso. Su obra se distingue, ante todo, por una atención radical a lo espacial: el espacio no solo estructura las imágenes y el relato, sino que se convierte en su principal objeto de interés. Sin embargo, no se trata de un enfoque meramente topográfico, sino de una concepción del espacio que se extiende hacia significados complejos a través de lo social y lo político. Podríamos, en este sentido, vincularlo con creadores como Patrick Keiller, James Benning o Stephen Connolly y con parte de la producción de Chantal Akerman, John Gianvito, Thom Andersen, John Smith, Éric Baudelaire o Jonathan Perel, pero la similitud en la obra de estas autoras y autores, con contadas excepciones, sería más bien un caso de *convergencia evolutiva*: en vez de tener un ancestro común o pertenecer a una escuela, han llegado, por vías diferentes, a un tratamiento de lo espacial hasta cierto punto similar gracias a compartir intereses sociales y políticos y a su apuesta por la experimentación con el lenguaje audiovisual.

En el caso de Kötter, por un lado, su formación en musicología y teatro y su aprendizaje autodidacta en el campo fílmico influyen en su particular acercamiento a ese lenguaje. Su formación reglada en arte audiovisual se reduce a un taller impartido por Harun Farocki en 2001, taller que, según el autor, cambió su forma de entender el cine (D. Kötter, comunicación personal, correo electrónico 10 de julio de 2025), lo que puede darnos una idea de su querencia por el cuestionamiento de la forma y por relacionar imagen, política y sociedad. Por otro lado, y en relación con su interés por lo espacial, su condición de artista viajero, con una extensa trayectoria en diversas áreas de África o de Oriente Medio, marca muchas de sus piezas, que llevan inscrita la estructura del viaje. Por último, otras características propias de la obra de Kötter serían la colaboración en sus películas de las personas que habitan los espacios que retrata, su mirada relacional, cuestiona sobre las que me extenderé más adelante, y su enfoque documental cercano a lo ensayístico.

A partir de esa especificidad de la obra del realizador alemán, la metodología de investigación adoptada para este artículo se basa en una lectura detallada de la película *Hashti Tehran* y de su puesta en relación con otras obras de Kötter, junto a una exploración del desarrollo del proyecto global dentro del cual se generó la pieza. Esta exploración está basada en el análisis de las publicaciones relacionadas con la obra y en el examen de las declaraciones realizadas por el director sobre la misma. Considero que *Hashti Tehran* marca el inicio de una línea en la que la narración y la experimentación en torno al espacio se articulan de una manera precisa, dando lugar a obras de gran potencia artística y política. El término *hashti* del título hace referencia a un espacio situado tras la entrada de la casa tradicional iraní, que sirve de circulación y distribución, según los objetivos de la visita: el espacio privado, el semipúblico o los espacios de servicio. En la película, este término se toma de forma simbólica para hablar de la ciudad de Teherán como una casa en la que el *hashti* estaría conformado por esos contornos exteriores que sirven de transición entre lo urbano y lo no urbano. En esta introducción he tomado prestado el término como invitación a cruzar el umbral hacia un universo creativo que aborda aspectos urgentes en relación a nuestro mundo amenazado y que propone sugerentes acercamientos formales y procesuales.

2. Investigación no institucionalizada

Empezó con una invitación para venir a hacer una investigación muy abierta. Al principio, no estaba previsto que se convirtiera en una película ... Entonces me topé con este lugar concreto ... que me fascinó. Hay una relación muy sorprendente entre la geografía, la situación social y la condición

² Gran parte de la obra de Daniel Kötter se puede visionar en la plataforma DAFilms.

psicológica de la gente que vive allí. Se pueden observar diferentes capas políticas e históricas moldeadas por la geografía ...

Visité el área cinco veces en el espacio de un año y medio. Antes de rodar, era importante crear una red, y quería observar la zona durante distintas estaciones. En mi método de trabajo, la investigación es una parte importante del proceso, durante el cual ya hago algunas filmaciones. Y parte de este metraje se integra en la película final (Vena, 2023)³.

Kötter relata así la génesis de *Landshaft* (2023), película realizada en la conflictiva frontera entre Armenia y Azerbaiyán. En estas pocas líneas podemos encontrar las palabras clave que resumen su acercamiento a la creación. Por un lado, en cuanto al enfoque temático, la tríada “geografía, situación social y condición psicológica” recuerda de forma directa la reflexión de Guattari sobre las tres ecologías (Guattari, 1990) y, por otro, se evidencia la importancia que tiene la investigación en sus proyectos, muy relacionada con la creación de redes que menciona. Estas implican a diversos agentes locales que van a tomar una importancia esencial en el desarrollo del proyecto, como ocurre en el caso de los trabajos de campo etnográficos, hasta el punto de que en algunas ocasiones Kötter reconoce esas colaboraciones como coautoría en los créditos de las obras. Para *Hashti Tehran*, la red que Kötter estableció para acercarse a las periferias de Teherán implicaba básicamente a la investigadora en ecología y planificación urbana Shadnaz Azizi, el arquitecto y urbanista Kaveh Rashidzadeh, el urbanista Pouya Sepehr y el sociólogo Amir Tehrani. Esta colaboración dio lugar a una serie de cuatro publicaciones bilingües (en farsi e inglés) accesibles en línea⁴, que guardan una distancia muy interesante con la película: cada una de ellas se corresponde con uno de los capítulos de la obra audiovisual, pero esta no se menciona en los textos, sino que el análisis que se hace en los mismos complementa de una forma tangencial al que ofrece el medio fílmico, con lo que visionado y lectura se enriquecen mutuamente a partir de diferentes enfoques, como iremos viendo más adelante.

En otros casos la distancia entre investigación y grabación se estrecha, como ocurre en *state-theatre #4 DETROIT* (2012), otra de sus colaboraciones con Constanze Fischbeck, en la que el encuentro entre agentes locales se pone en escena como eje de la película: un arquitecto, una artista visual, una urbanista, un activista vinculado al teatro, una poeta y el director de la Compañía de Ópera de Detroit conversan alrededor de una mesa instalada en medio de uno de esos distópicos garajes en los que se han convertido los inmensos teatros de la ciudad estadounidense, en una forma inspirada de llevar al medio fílmico las opiniones de las personas expertas.

Pero el trabajo investigador de Kötter no se reduce a estas colaboraciones, sino que sus películas se desarrollan a través de un diálogo continuo con la gente que habita las zonas en las que trabaja, apostando así, junto a los denominados saberes expertos, por los saberes populares —también denominados *profanos*— vinculados a las vivencias situadas de las comunidades locales. Es la conjunción de saberes que el proceso de desarrollo de las películas provoca lo que permite que aflore un conocimiento que finalmente se distribuye por diferentes canales: un aprendizaje encarnado para todas aquellas personas que participan en la expandida práctica fílmica, una serie de experiencias de encuentro y discursivas que suelen dar lugar a publicaciones y, por último, las películas, en las que Kötter organiza sutilmente la experiencia sensible junto a las capas de información, dentro de un objeto de claro componente artístico.

Estos tipos de prácticas colectivas desarrolladas en paralelo por Kötter, diferentes pero relacionadas, son igualmente generadoras de conocimiento, como nos recuerda Aurora Fernández Polanco: «si hemos decidido abolir las fronteras entre imagen y palabra, ese topos moderno eurocéntrico, bien podíamos ahora abolir la jerarquización de las prácticas discursivas sobre las sensibles» (Fernández Polanco, 2019). La producción del realizador alemán constituye un excelente ejemplo en cuanto al desarrollo de procesos de investigación artística realizados fuera de la academia, procesos que tienen tanto que ver con una etnografía visual y sensorial válida como forma de conocimiento (Schneider y Wright, 2006) como con un acercamiento no institucionalizado o no disciplinado, y desde luego en absoluto «cómplice de los nuevos modos de producción dentro del capitalismo cognitivo» (Steyerl, 2010).

3. Expansión urbana descontrolada

Nos desplazamos ahora hacia las periferias de Teherán de la mano de *Hashti Tehran*, la película con la que Daniel Kötter comienza a interpelar los márgenes de las grandes ciudades. Estas zonas limítrofes de la capital iraní absorben la presión constante de una ciudad en expansión, fuertemente condicionada por su geografía física: una topografía encajada entre las montañas al norte y el desierto al sur. Esta configuración territorial se refleja en la estructura fílmica de la obra, organizada en cuatro capítulos que recorren las

³ Las citas publicadas originalmente en inglés han sido traducidas por el autor del artículo.

⁴ Se accede en línea a un único archivo pdf con el nombre de *Hashti Tehran booklet*: http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/hashti_tehran_booklet_farsi_english.pdf. Se trata de una compilación de cuatro artículos, cada uno con su ISBN, que son citados de forma individual en la bibliografía de este artículo.

periferias norte, sur, este y oeste, funcionando como puntos de entrada a los distintos modos de habitar y planificar el borde urbano.

Tras una introducción en el montañoso límite norte de la ciudad, la película viaja hasta el extrarradio occidental, en el que se están edificando numerosas construcciones junto a un lago artificial. Mientras este y las edificaciones acaparan la imagen, escuchamos varias conversaciones entre personas interesadas en la compra de las viviendas y agentes inmobiliarios. Esas voces van desgranando de forma coloquial varias pinceladas acerca de la sociología del barrio en construcción: una clase media-alta que no responde al estereotipo occidental sobre la población iraní. A través de las conversaciones y de anuncios publicitarios también presentes en la banda sonora, se enumeran los servicios que ofrece el lugar: cine «6D», parque de atracciones, restaurantes de comida rápida, control de acceso nocturno, etc. En un momento, una de las voces recuerda la reacción de su hija al regresar al país: al observar la vista desde la vivienda, comentó que aquello era «tan bueno como Dubai». Se evidencia así un modelo de urbanismo espectacular, y, por otro, nada sostenible, como se deduce de las imágenes que muestran una ciudad gris cubierta de smog, un terreno totalmente árido y un estanque sin ninguna reforestación circundante, imágenes que cuestionan la sostenibilidad de esa «segunda naturaleza» creada más como reclamo publicitario que como decisión eco-urbana. En la publicación *Tehran Under Construction*, que recoge el lado discursivo del proyecto, se ahonda en las problemáticas que este plan urbanístico ha generado, como «la contaminación ambiental, la falta de agua, el intenso tráfico en hora punta, la falta de escuelas y las largas distancias para acceder a los servicios urbanos» (Sepehr, Attarzadeh y Mirmoini, 2017, p. 16) y se aclara que el área se concibió inicialmente como zona de recreo y servicios, y no como zona de viviendas, estando estas prohibidas según los planificadores iniciales, aunque sobre los diseños de los técnicos se acabó imponiendo el poder en la sombra de intereses económicos aliados con el poder político.



En primer plano el lago artificial Chitgar y al fondo la urbanización acelerada de su entorno. Fotograma de *Hashti Tehran* (2017)

El siguiente capítulo se centra en una ciudad de nueva construcción al este de Teherán, sobre las áridas laderas de las montañas. Mientras las imágenes muestran los bloques de edificios sociales en plena construcción en un entorno inhóspito, las conversaciones entre varias mujeres, algunas de las cuales se han mudado al lugar recientemente, reflejan tensiones de género y clase. A diferencia del ambiente del capítulo anterior, estos diálogos delatan la presencia de valores tradicionales que para las mujeres llegan a ser opresivos, como la falta de privacidad provocada por control constante que ejercen algunos hombres o la imposibilidad de visitar las viviendas en venta si no van acompañadas por varones. Por otro lado, también surgen conversaciones sobre la especulación asociada a las nuevas edificaciones, la ínfima calidad de la construcción y la masificación descontrolada.

Para añadir estas capas informativas y sensoriales que nos llegan desde la banda sonora, Kötter realiza las grabaciones de diálogos en momentos diferentes al registro de imagen y sonido ambiente, en muchas ocasiones sin estar él presente, contando con la colaboración de personas amigas y de las redes de estas.



Ciudad de Pardis en construcción. Fotograma de *Hashti Tehran* (2017)

El realizador comenta que más que aportar información, lo que pretende es capturar conversaciones que la gente pueda tener en contextos cotidianos, para lo cual genera o busca situaciones en las que puedan tener lugar esos diálogos. «Cuando la gente tiene un interés real, como cuando realmente buscan un piso, las cosas surgen de forma diferente a cuando tú tratas de planificarlo» (*Daniel Kötter*, 2020b). Estos diálogos trabajan junto a las imágenes y al sonido ambiente en la construcción fílmica. Así, la sensación de inhabitabilidad no procede únicamente de ellos, sino también de la acumulación de imágenes en las que el público se ve enfrentado a un interminable catálogo de viviendas que ya, en su fase de construcción, nos hace plantearnos numerosas preguntas: qué tipo de desarrollo contempla el gobierno para el país, qué condiciones de habitabilidad habrá en estas zonas tan densificadas y carentes de servicios, o qué tipo de sostenibilidad (consumo de agua y energía, gestión de residuos, etc.) se ha planeado para estas nuevas ciudades. En el fondo, como escribía Guattari, procedería preguntarse por el planteamiento ecosófico de la urbe del futuro, y por esas tres ecologías interrelacionadas que están tan presentes en la obra de Daniel Kötter: la cuestión medioambiental, la cuestión social y la mental.

Por otro lado, y como he comentado anteriormente, siempre se puede acceder a más información en la publicación asociada al capítulo. Así, en ella se explica que el asentamiento se planificó originalmente como una zona recreativa junto a un parque tecnológico, pero acabó convirtiéndose en «un almacén de personas de los niveles socioeconómicos más bajos» (Tehrani y Vaghefi, 2017, p. 18), que solo pueden trabajar como mano de obra barata en Teherán, sin servicios sanitarios ni áreas de ocio y con graves carencias en infraestructuras básicas como el suministro de agua potable y el sistema de alcantarillado.

4. Formas de gobernanza

El último capítulo, correspondiente al sur de la ciudad, comienza con un largo tróvelin —recurso muy habitual en el cine de Kötter— desde la moto de un habitante que recorre un laberinto de calles de un humilde barrio de casas bajas casi deshabitado. Entre los callejones se van abriendo espacios más amplios que se pueden adivinar relacionados con las ruinas de viviendas. El viaje termina en una plazuela en la que están situados varios sofás en círculo. Mientras la cámara describe insistentemente el espacio de la plaza, vemos cómo, a medida que anochece, se van congregando varias familias alrededor de una hoguera central, en un curioso lugar que combina lo privado, el salón, con lo público, la plaza, con su árbol centenario alrededor del cual se desarrolla la vida social de la comunidad (Rashidzadeh, 2017, p. 35). La banda sonora, al igual que en los capítulos anteriores, está compuesta por el sonido ambiente junto con conversaciones en *off* en las que las últimas personas que habitan el barrio narran la situación del mismo. Se trata de uno de los vecindarios más antiguos de Teherán y está amenazado desde hace 20 años por un plan de demolición con el fin de construir un gran santuario. Las personas que todavía lo habitan han conseguido preservar una precaria comunidad en un entorno abandonado y hostil gracias a los apoyos mutuos, aunque esa frágil comunidad tiene en contra a la municipalidad, que la trata como a un grupo de delincuentes y la amenaza con el desahucio. En un

momento se escucha que un funcionario o policía les dijo: «¿quién os permitió ponerlos [los sofás] y *crear este lugar?*». Es muy significativa la forma en que se plantea la pregunta, ya que desde el poder oficial se está reconociendo la agencia del pueblo en relación a generar lugares públicos comunitarios de reunión, idea que, en contraste con los capítulos anteriores, cierra de una forma perfecta la película. Esta creación de espacios tiene lugar incluso con la oposición de los estamentos oficiales, sencillamente con los sofás procedentes de las casas derruidas, mientras que los espacios creados por esos mismos estamentos, como se ha visto en los capítulos anteriores, o no tienen en cuenta las necesidades básicas del pueblo o no quedan a disposición de las clases medias-bajas. Al final, la película abre la posibilidad de que la gobernanza esté repartida entre las propias comunidades de forma que estas tengan la posibilidad de decidir sobre sus espacios, también sobre el uso y adaptación de sistemas de habitabilidad de pequeña escala heredados del pasado. Y no podemos perder de vista que aunque la obra de Kötter se desarrolla en áreas geográficas que suelen quedar fuera del foco de atención de Occidente, los asuntos que muestra y problematiza forman parte de un modelo global que afecta a todo el planeta.

Este discurso político no lo ofrece directamente la película, sino que es un relato que se arma en la mente del público a partir de la interacción, a veces en la distancia, de los elementos visuales, sonoros, narrativos y procesuales. Así, en la obra de Kötter, arte y política se acercan en el sentido que escribía Rancière: «las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible» (Rancière, 2010, p. 65).

5. Espacios de encuentro

Las dos imágenes que se incluyen en este epígrafe muestran dos espacios de encuentro que aparecen en la obra de Kötter con 5 años de diferencia: la mesa en el garaje de Detroit y la plaza rodeada de sofás en Teherán. La diferencia entre ellos nos habla de la evolución del acercamiento del director alemán a la creación. El primer caso atiende a los saberes expertos, el segundo a los populares o profanos. El primer caso consiste en una puesta en escena creada por Kötter y su colega Fischbeck, que requiere todo un aparataje técnico, como focos y raíles para desplazar la cámara alrededor de las personas sentadas a la mesa. En el segundo caso es el realizador, y el público con él, el que se encuentra con un espacio que ha sido generado por las personas del barrio, y en él se limita a observar y escuchar, aunque, al hacerlo, está también creando un espacio de encuentro que conecta a los habitantes del barrio, al propio director, al investigador Kaveh Rashidzadeh y al público.



Espacio de encuentro preparado por Daniel Kötter y Constanze Fischbeck en el garaje que ocupa el antiguo Teatro Michigan en Detroit. Fotograma de *state-theatre #4 DETROIT* (2012).

Esta distancia entre ambos espacios sugiere una transición hacia lo que podríamos llamar una etapa de madurez creativa, en la que el autor se desprende de ciertas estrategias formales para acercarse a la creación desde un lenguaje personal descubierto en el hacer y el compartir con las personas que habitan los lugares, lo que en sus últimas películas alcanzará un máximo desarrollo.



Espacio de encuentro creado por los habitantes del barrio de Nafar Abad, en las afueras de Teherán.
Fotograma de *Hashti Tehran* (2017)

6. Redes de flujos

Un aspecto reseñable de la construcción filmica de *Hashti Tehran* tiene que ver con cómo cada capítulo tiene una narración interna vinculada a un lugar concreto, con su presentación, desarrollo y desenlace, pero, a su vez, los cuatro capítulos van construyendo en conjunto otra narración, en la que se superan las especificidades de cada localización para abordar la relación entre el espacio, los espacios, las personas que los habitan y los estamentos dirigentes y económicos que los planifican y construyen. En ese sentido, la película es una clara muestra de cómo una obra audiovisual, más allá de retratar unos lugares o paisajes determinados, en realidad es una práctica política del espacio.

El enfoque relacional que plantea Kötter es esencial para entender la creación y los usos del espacio. Amir Tehrani e Iman Vaghefi proponen que la única solución para los problemas de extensión de Teherán pasa por cambiar los supuestos desde los que se analizan esas problemáticas y percibir la ciudad «como una red de flujos con alianzas multigeográficas y vínculos espaciales plurales» (Tehrani y Vaghefi, 2017, p. 21), es decir, lo que precisamente hace Kötter al poner en relación las cuatro áreas que trata en la película y tener de referencia el núcleo urbano de Teherán que esas áreas circundan y el espacio no urbano hacia el que se extienden. De hecho, la película se cierra siguiendo a un vehículo que se pierde en el inmenso desierto que limita con la ciudad por el sur.

El análisis de estas redes de flujos en las que está interesado Kötter se puede hacer desde otras escalas cuando salimos de las periferias de Teherán. Algunas de sus obras documentan específicamente esas redes, como *Yu Gong* (2019), grabada en 11 países de Asia y África y que reflexiona sobre las relaciones sino-africanas, o el proyecto audiovisual y textual *KATALOG* (2013), realizado en 13 países alrededor del Mediterráneo. Pero, además, gran parte de la obra de Kötter está constituida por series de piezas realizadas en diferentes lugares, como la trilogía sobre las periferias de las grandes urbes que incluye *Hashti Tehran*, grabada en Teherán, El Cairo y Adís Abeba, su serie *state-theatre* (2010-2014), realizada en Lagos, Teherán, Berlín, Detroit, Beirut y la ciudad alemana de Mönchengladbach, o la serie *Chinafrika.mobile* (2018), que sigue, mediante grabaciones hechas con teléfono móvil por diversos trabajadores, el ciclo de vida de esos dispositivos desde la República Democrática del Congo hasta Nigeria pasando por China. Por último, en una escala aún mayor, y dada la magnitud y el alcance geográfico de la producción de Kötter, resulta imprescindible comenzar a considerar la densa red de redes que representa el conjunto de su obra.

7. Crear espacios (radicales)

La obra de Kötter —y especialmente el último capítulo de *Hashti Tehran*— ofrece una sugestiva perspectiva de análisis del espacio desde las artes relacionada con lo que plantea el geógrafo Edward Soja cuando utiliza el término *Thirdspace* a partir de la reactualización de la tríada de Lefebvre: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido (Soja, 1996). Soja propone tres modos de pensamiento o epistemologías que se

contienen entre sí, pero que pueden ser identificados aisladamente: *Firstspace*, equivalente al espacio percibido de Lefebvre, *Secondspace*, equivalente al espacio concebido y *Thirdspace*, equivalente al espacio vivido. Los dos primeros serían aquellos a los que los académicos han solido prestar atención y configurarían un dualismo restrictivo. «Si el Primer Espacio proporciona el texto empírico básico del geógrafo, el Segundo Espacio representa los principales “discursos” ideológicos y generadores de ideas del geógrafo» (Soja, 2010, pp. 189-190). Para llegar al Tercer Espacio, Soja subraya la contribución de Lefebvre con la idea de espacio vivido:

Su conceptualización transgresora del espacio vivido como un mundo Otro, un meta-espacio de apertura radical donde todo se puede encontrar, donde las posibilidades de nuevos descubrimientos y estrategias políticas son infinitas, pero donde uno siempre debe estar sin descanso y autocríticamente moviéndose hacia nuevos sitios y percepciones, nunca confinado por viajes anteriores y logros, siempre buscando diferencias, una Otredad, un espacio estratégico y herético «más allá» de lo que actualmente se conoce y se da por sentado (Soja, 1996, p. 32).

Las perspectivas correspondientes al Primer y Segundo Espacio están presentes tanto en la película de Kötter como en los textos que acompañan el proyecto, pero lo interesante es que, como plantea Soja, aunque estas parecen las únicas posibles, existe otra perspectiva para conceptualizar la espacialidad, que aparece claramente en el último capítulo de *Hashti Tehran*. El Tercer Espacio sería el que permite trascender esa dualidad, parte de una mirada escéptica a las formas de obtener conocimiento y, aunque basado en ellas, «va mucho más allá en cuanto a alcance, sustancia y significado» (Soja, 1996, p.11). Es una idea que, aunque imprecisa, tiene gran potencia, sobre todo por su relación con la posibilidad de pensar o generar espacios de resistencia al orden dominante («contraespacios»). Es un espacio al que han prestado especial atención los estudios culturales críticos, especialmente los feministas y poscoloniales. Soja cita varios fragmentos de bel hooks para ejemplificar la idea del Tercer Espacio en relación a los espacios marginales. En su ensayo *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, la investigadora afroamericana escribe expresamente sobre la producción de un «espacio creativo radical»:

Yo estoy situada en el margen. Hago una distinción clara entre la marginalidad impuesta por las estructuras opresivas y la marginalidad que una elige como lugar de resistencia —como localización de una apertura y posibilidad radical. Este lugar de resistencia se forma continuamente en esta cultura segregada de oposición que es nuestra respuesta crítica a la dominación ... Nos transformamos, individualmente, colectivamente, cuando creamos un espacio creativo radical que afirma y sostiene nuestra subjetividad, que nos da una nueva posición desde la que articular nuestro sentido del mundo (hooks, bel, 1990, p. 153, citado en Soja, 2010, pp. 196-197).

El texto anterior concuerda perfectamente con la posición de resistencia que han tomado los habitantes del amenazado barrio de Nafar Abad, quienes han desplegado toda una serie de alternativas espaciales, sociales y estéticas en relación a la generación de ese «espacio creativo radical». Accedemos a esa otra perspectiva espacial tanto desde la creación audiovisual de Daniel Kötter como desde la sugerente escritura de Kaveh Rashidzadeh en el texto *Inside out of Amou-Abbas's public courtyard*, que acompaña el proyecto, donde se describe la creación de esa plaza pública a partir de los edificios demolidos como una acción que permite remodelar el entorno, pero también como una acción en el sentido artístico (Rashidzadeh, 2017, p. 28).

Al final de *state-theatre #5 BEIRUT* (2014) se escucha, junto a esa reflexión que mencioné en el inicio acerca de la importancia de atender a las periferias urbanas: «la arquitectura no consiste solamente en construir, en poner ventanas, puertas y piedras y en trazar planos, sino que también tiene que ver con la política de un lugar». Leyendo de nuevo a bel hooks: «Los espacios pueden ser interrumpidos, apropiados y transformados a través de la práctica artística y literaria. Como dice Pratibha Parmar, “el uso y la apropiación del espacio son actos políticos”» (hooks, 1990, p. 152, citado en Soja, 2010, p. 198). La obra de Daniel Kötter consiste, precisamente, en una serie de prácticas políticas del espacio, prácticas que se desarrollan, según he tratado de relatar en estas líneas, a través de una apuesta por generar espacios de encuentro y de conocimiento.

Referencias

- Domínguez, Jesús M., 2024. *Espacio en fuga. Hacia una práctica (política) del espacio en la creación audiovisual contemporánea*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández Polanco, Aurora, 2019. *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni.
- Guattari, Félix, 1990. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- hooks, bel, 1990. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Kötter, Daniel, 2013. *KATALOG* [Película].
- Kötter, Daniel, 2017. *Chinafrika.mobile* [Película].
- Kötter, Daniel, 2017. *Hashti Tehran* [Película].
- Kötter, Daniel, 2019. *Yu Gong* [Película].

- Kötter, Daniel, 2020. *Rift Finfinnee* [Película].
- Kötter, Daniel, 2020b. *Interview Daniel Kötter on Hashti Tehran*, 2020 [en línea]. Recuperado a partir de: <https://vimeo.com/431032326> [accedido 25 enero 2025].
- Kötter, Daniel, 2023. *Landshaft* [Película].
- Kötter, Daniel y Fischbeck, Constanze, 2012. *state-theatre #4 DETROIT* [Película].
- Kötter, Daniel y Fischbeck, Constanze, 2014. *state-theatre #5 BEIRUT* [Película].
- Kötter, Daniel y Fischbeck, Constanze, 2018. *Desert View* [Película].
- Rancière, Jacques, 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rashidzadeh, Kaveh, 2017. Inside out of Amou-Abbas's public courtyard. En: *Nafar Abad* [en línea]. Bon-gah. Recuperado a partir de http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/hashti_tehran_booklet_farsi_english.pdf [accedido 25 enero 2025].
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher (eds.), 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Sepehr, Pouya, Attarzadeh, Meisam y Mirmoini, Mehdi, 2017. Tehran Under Construction. En: *Chitgar* [en línea]. Bon-gah. Recuperado a partir de: http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/hashti_tehran_booklet_farsi_english.pdf [accedido 25 enero 2025].
- Soja, Edward W., 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Soja, Edward W. 2010. Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica. En: *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, pp. 181-209. Barcelona: Icaria.
- Steyerl, Hito, 2010. ¿Una estética de la resistencia? *transversal texts* [en línea]. Recuperado a partir de: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es> [accedido 26 noviembre 2023].
- Tehrani, Amir y Vaghefi, Iman, 2017. Where does Tehran End? En: *Pardis* [en línea]. Bon-gah. Recuperado a partir de: http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/hashti_tehran_booklet_farsi_english.pdf [accedido 25 enero 2025].
- Terziev, Krassimir y Kötter, Daniel, 2017. *Peripheral light air and sun* [Instalación audiovisual].
- Vena, Teresa, 2023. Daniel Kötter. Director de Landshaft. *Cineuropa* [en línea]. 2023. Recuperado a partir de: <https://cineuropa.org/es/interview/441543/> [accedido 15 marzo 2025].