



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Investigación y activismo artístico desde la frontera global: un estudio comparativo

Giulia Degano



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

TESIS DOCTORAL

Giulia Degano

Investigación y activismo artístico desde la frontera global: un estudio comparativo



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Año 2022/2023

Título de la tesis:
**Investigación y activismo artístico desde la
frontera global:
un estudio comparativo**

Programa de Doctorat:
**Societat i Cultura: Història, Antropologia,
Art i Patrimoni**

Facultat de Geografia e Història

Doctorando: **Giulia Degano**

Co-directoras:
Dra. Anna María Guasch
Dra. Julia Ramírez

Tutora: **Anna María Guasch**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

RESUMEN

La presente investigación se centra en la propuesta artística mirada a intervenir y narrar disruptivamente la frontera en sus manifestaciones materiales y simbólicas con el objetivo de evidenciar el potencial epistémico, social y político de esta propuesta y su aportación a una narración disruptiva y renovadora del concepto mismo de frontera mediante un análisis comparativo de casos artísticos y curatoriales a escala global, mirada a mostrar la continuidad, articulación y conexión interregional de dicha propuesta, enfocado en la producción de las últimas cuatro décadas. Los casos incluidos en esta comparación han sido seleccionados en base a tres criterios: su capacidad para describir dicho potencial, su articulación inter y supranacional, su compromiso comunitario, privilegiando, además, proyectos emergentes y/o escasamente divulgados. Dicho análisis es acompañado y ampliado por una profundización acerca de los ejes conceptuales sobre los cuales tienden a verter estas iniciativas, destacando tendencias en la narración contemporánea de la frontera que son reveladoras de las subjetividades que en ella se (re)generan, la cual es completada por una breve reflexión acerca de la aportación social y política del arte y la curaduría fronteriza.

Es posible resumir al cuadro resultantes del análisis de casos y de estas reflexiones al margen mediante tres categorías entrelazadas del concepto de frontera: en cuanto espacio de excepción, o mejor dicho del estado de excepción, y colateralmente, de acción social y política, y finalmente, como territorio epistémico, categorías que resaltan, aunque desde perspectivas diferentes, el carácter profundamente disruptivo, procesual, y (re)generador de la frontera desde el marco ofrecido por el arte contemporáneo, manifestando la capacidad de artistas y curadores para subvertir y proponer imaginarios, participando con reiterado compromiso en las dinámicas de expresión y revolución de las subjetividades contemporáneas.

ABSTRACT

This research focuses on the artistic proposal aimed at intervening and disruptively narrating the border in its material and symbolic manifestations with the objective of evidencing the epistemic, social, and political potential of this proposal and its contribution to a disruptive and renovating narration of the very concept of border through a comparative analysis of artistic and curatorial cases on a global scale, aimed at showing the continuity, articulation and interregional connection of this proposal, focusing on the production of the last four decades. The cases included in this comparison have been selected on the basis of three criteria: their capacity to describe such potential, their international and supranational articulation, and their community commitment, privileging, in addition, emerging and/or scarcely publicized projects. This analysis is accompanied and expanded by a deepening of the conceptual axes on which these initiatives tend to pour, highlighting tendencies in the contemporary narration of the border that are revealing of the subjectivities that are (re)generated therein, which is completed by a brief reflection on the social and political contribution of border art and curatorship. It is possible to summarize the picture resulting from the analysis of the cases and these reflections on the margins by means of three intertwined categories of the concept of border: as a space of exception, or rather of the state of exception, and collaterally, of social and political action, and finally, as epistemic territory, categories that highlight, albeit from different perspectives, the profoundly disruptive and (re)generating nature of the border from the framework offered by contemporary art, manifesting the capacity of artists and curators to subvert and propose imaginaries, participating with reiterated commitment in the dynamics of expression and revolution of contemporary subjectivities.

AGRADECIMIENTOS

Ninguna historia se escribe por sí sola o en solitario, y menos una tesis doctoral. Si bien el proceso de redacción es inevitablemente un trabajo solitario, las experiencias que han llevado al texto presente derivan de un intercambio constante que ha tomado la forma de encuentros, seminarios, congresos, entrevistas, y proyectos derivados de un interés común sobre la frontera. De hecho, esta investigación se ha nutrido de la asesoría y el cariño de un gran número de personas que he tenido la dicha de conocer y sobre cuyo apoyo he podido contar.

Mi agradecimiento va, antes que nada, a mi codirectoras de tesis, las doctoras Anna María Guasch y Julia Ramírez Blanco, por creer en este proyecto y apoyarme con paciencia y dedicación a través de este largo y a veces sufrido proceso, por la motivación e inspiración que me han transmitido. También las agradezco infinitamente por haberme invitado a participar en iniciativas académicas, como el grupo de investigación Art Globalization, Interculturality, los seminarios de la plataforma ON MEDIATION, y los congresos de la Utopian Studies Society, que han ampliado significativamente mi perspectiva, aportando colateralmente a la gestación de la tesis.

Deseo agradecer también el apoyo de todos aquellos académicos y profesionales del arte que se han dado el tiempo de responder a mis preguntas, de buscarme, de encontrarme, de intercambiar experiencias, y de comunicarme con otros, personas que con su visión me han permitido ir replanteando y puliendo el argumento que propongo en este trabajo. Entre los ellos, hubo artistas y curadores que me han dedicado su tiempo en entrevistas y charlas en diferido o en presencia y compartiendo conmigo materiales fundamentales para el análisis de casos aquí presentado, y quisiera mencionar en particular a Alex Brahim, por haber aceptado hablar conmigo en más de una oportunidad concediéndome largas y esclarecedoras entrevistas sobre Juntos Aparte, Nikolaus Hirsch por la disponibilidad y la cantidad de materiales facilitados sobre el Real DMZ Project, Jaime Nualart por la amable mediación que ha llevado a la entrevista que Betsabee Romero me ha concedido el día de su cumpleaños, Victor Ochoa por los documentos y las aclaraciones que he

enido el honor de recibir de primera mano de uno de los fundadores del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, Khaled Jarrar por su disponibilidad e interés (¡ojalá y algún día logremos coincidir!), John Burstein por el intercambio abierto y constante sobre el Proyecto Maya Trasfronterizo y la Galería MUY de San Cristóbal de las Casas, y la colaboración y aclaraciones ofrecidas por PH Joel, Săsăknichim y Abraham Gómez, cuya exquisita hospitalidad recuerdo con mucho cariño. Quisiera reservar un agradecimiento a parte a Giuliana Racco, amiga, colaboradora, voz referencial, y fuente inextinguible de materiales, informaciones de primera mano, especialmente sobre Juntos Aparte y varias iniciativas de curaduría fronteriza en Palestina, y puntos de reflexión.

Entre los académicos que me han acompañado e inspirado, de diferentes maneras, durante el desarrollo de esta tesis quisiera agradecer con cariño a dos profesores que considero como mis mentores italianos, Mario Sartor, Alessandro del Puppo, que me han introducido a miradas y metodologías imprescindibles para mi formación como investigadora y que siempre se han demostrado disponibles a apoyarme cuando lo he necesitado, también invitándome a encuentros y proyectos de publicaciones que me han permitido dar visibilidad a mis investigaciones. Ana Torres representa seguramente la contraparte mexicana de estos mentores, agradezco infinitamente su reiterado interés en mi trabajo y su disponibilidad y admiro el compromiso social y político que siempre ha caracterizado su trabajo. A este perfil comprometido tengo que agregar otra gran académica, Kirsten Scheid, cuyo trabajo considero una referencia, quien me ha concedido una entrevista esclarecedora sobre el estado de la cuestión artística y curatorial en Palestina y el Oriente Próximo más en general. En fin, tengo que agradecer a Henk van Houtum, por su disponibilidad e interés en mi investigación: agradezco el tiempo compartido con Henk y Luca Paolo Cirillo en una larga tarde de abril de muchos cafés y reflexiones sobre la frontera y las intersecciones que el arte entretiene con la misma en un contexto, la Radboud University de Nijmegen, que hospeda un destacado centro de investigación sobre fronteras. Este encuentro, que también han puesto las bases para una próxima colaboración editorial y curatorial que esperamos se concrete el año que viene, no hubiera sido posible sin el apoyo ofrecido por la beca 2022 de la Association for Art History: al AAH Grants Team va mi más profundo agradecimiento por la oportunidad ofrecida.

Entre las instituciones culturales y académicas que en diversas formas han aportado al desarrollo de la tesis quisiera agradecer el Comité International d'Histoire de l'Art, por haberme permitido exponer mi investigación en el marco del congreso 2022 del comité sobre el tema "Motion/Migration", y sobre todo la oportunidad que esta participación me ha brindado para confrontarme con grandes voces de la academia internacional respecto al concepto de frontera epistémica: este debate ha sido una importante inspiración para mi reflexión en mérito. En este caso el intercambio ha tenido que ser virtual debido a la pandemia, la cual ha frustrado el viaje a Sao Paulo financiado por la beca de viaje que me fue concedida por la Getty Foundation, cuyo interés también quiero agradecer a pesar de la frustración del proyecto.

Entre las instituciones también quisiera agradecer dos que me han hospedado en momentos diferentes del desarrollo de la tesis, respectivamente en el primer y en los últimos meses de recopilación de fuentes y redacción – la Biblioteca del MACBA, Biblioteca Civica de Pordenone, y el Centro Culturale Lino Zanussi – cuyo personal agradezco por la reiterada disponibilidad y la motivación que me han transmitido.

Hablando de motivación, quiero terminar agradeciendo a las personas cercanas que tanto han contribuido a que siguiera adelante y levantarme el ánimo con su cariño y su perspectiva: Paola Corrente, que para mi es amiga y referencia constante, agradezco su cariño, su hospitalidad, y la confrontación constante que siempre me motiva e inspira.

Gracias a Gabriella y Ameesha, que de buenas amigas me han ofrecido el soporte y el cambio de perspectivas que necesitaba.

Agradezco también a Yvonne Sanguineti y María Luísa Balbuena de la Galería Yvonne Sanguineti por su apoyo y por la comprensión manifestada respecto a mis compromisos doctorales.

Un agradecimiento final va, de todo corazón, a mi familia, por el apoyo constante e incondicional, y sobre todo a mi esposo Rodrigo Herrera, que con tanta disponibilidad y dedición me ha apoyado regalándome cantidades ingentes del bien más valioso, el tiempo, para que lo dedicara a este proyecto, también cuidando, durante las estadías de investigación en Barcelona y Holanda, a nuestro hijo Leonardo, que también quiero agradecer por ser mi motivación e inspiración. Gracias por todo lo que me has enseñado.

INDICE

Resumen/Abstract.....	3
Agradecimientos.....	5
Índice.....	8
Introducción.....	10
1. Marco histórico: Legados de la Guerra Fría y geopolítica globalizada de 1989 a nuestros días.....	22
1.1 Una “paz simulada”.....	28
1.2 Dialécticas de la globalización.....	39
2. Marco teórico: Frontera y vivencia <i>crossborder</i> en la era global (1989-2020).....	45
2.1 La frontera como vehículo de nuevas subjetividades globales: Homi Bhabha, Arjun Appadurai y Néstor García Canclini.....	52
2.2 Frontera, ciudadanía y derecho en la filosofía moral: Étienne Balibar y Giorgio Agamben.....	55
2.3 Estéticas de la frontera: Nicolás Bourriaud, T. J. Demos, y Elisa Ganivet.....	57
2.4: El concepto de producción social del espacio aplicado al contexto fronterizo: Lefebvre, Lippard, Sassen, Mezzadra y Neilson.....	65
2.5 Procesos de creación y (re)construcción socio-cultural en fronteras: de Deleuze y Guattari a Ingold.....	85
3. Apropiación y disrupción artística de la frontera I: discursos curatoriales.....	95
3.1 La frontera como estrategia curatorial: hacia una des-materialización.....	95
3.2 La frontera epistémica: casos de estudio.....	96
3.2.1 Redes de conexión transnacionales en la frontera norteamericana: los orígenes de la frontera epistémica en la curaduría de Border y Chicano Art....	97
3.2.2 El paisaje antrópico y (anti) estética del muro: <i>Keep Your Eye on the Wall, Whole on the Wall y Wall on Wall</i>	143

3.2.3 “Cold War, Hot Peace”: paradojas de la guerra fría en la curaduría fronteriza del Real DMZ Project.....	149
3.2.4 La Gran Colombia global: Juntos Aparte.....	160
3.2.5 El Proyecto Maya Transfronterizo.....	169
3.2.6 Cuando el arte no atraviesa fronteras: una teoría del fracaso.....	182
3.2.7 Curar la frontera en tiempos de pandemia: iniciativas virtuales durante la contingencia COVID-19 (2019-2023).....	187
4. Apropiación y disrupción artística de la frontera II: propuestas artísticas y proyectos comunitarios.....	190
4.1. Estado de la cuestión: ¿“Border Art”? Un acercamiento histórico y metodológico.....	192
4.1.1 Orígenes, evolución y legado.....	195
4.1.2 Contranarrativas artísticas al espacio Shengen.....	205
4.2. Artistas destacados por su compromiso con el tema fronterizo.....	220
4.2.1 Khaled Jarrar.....	221
4.2.2 Kader Attia.....	229
4.2.3 Emily Jacir.....	234
4.2.4 Kai Wiedenhöfer.....	238
4.2.5 Richard Misrach y Guillermo Galindo.....	242
5. Tendencias narrativas y formales.....	245
5.1 <i>RuiNation</i> : fronteras y tendencias narrativas postnacionales.....	248
5.2 Traducción/Inter-acción.....	253
5.3 Utopía.....	266
5.4 Género.....	277
5.5 Memoria.....	285
6 “Start with the art”: Aportaciones sociales y políticas	300
6.1 Papel social del artista y el curador fronterizo.....	308
6.2 Papel político del artista y el curador fronterizo.....	311
Conclusiones.....	320
Bibliografía.....	327

INTRODUCCION

Este trabajo aborda la producción artística contemporánea, y especialmente referida a las últimas cuatro décadas, desde la perspectiva que nos ofrece el concepto y el espacio de la frontera, razón por la cual parece oportuno empezar por una definición pertinente de la misma, que ponga en claro la complejidad de los márgenes centralizados por esta investigación.

32

Para encaminar una definición de frontera me gustaría hacer referencia primariamente a la reflexión que nos ofrecen Irit Rogoff (2000) y Shahram Khosravi (2010) sobre este concepto.

La visión mitológica inherente la frontera emerge de partida en la reflexión que Rogoff nos ofrece en el capítulo de *Terra Infirma* dedicado al concepto de frontera: es una visión tradicional referida a una línea de resistencia entre una subjetividad y una otredad mitificadas, línea que también puede ser leída como vehículo de contención/ liberación (que detiene al otro/ que debe ser rebasado para obtener libertad y civilización) y, por lo tanto, como límite¹. Es, sin lugar a dudas, un instrumento de poder, que desarrolla una partición basada en un concepto de soberanía que discrimina entre quienes deben ser contenidos y quienes pueden o deben pasar: la reciente proliferación y militarización de fronteras nos confirma el auge del cual sigue gozando este instrumento, presentándonos a la frontera primero en cuanto manifestación hegemónica y jerárquica. Desde esta perspectiva, la frontera ha sido mitificada política y religiosamente desde tiempos muy antiguos y a nivel global, al punto que, si bien Occidente destaca por una obsesión ontológica y metodológica por la frontera, ninguna entidad política en la historia global parece haber quedado indiferente la seducción o tentación de la frontera (para decirlo a la manera de Derrida).

33

La frontera establece y legitima un orden político y social que es idealmente desafiado cuando esta es atravesada de una manera o por sujetos no previstos por ese orden, regulando o vetando la relación con la alteridad y

¹ Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's visual Culture* (London and New York: Routledge, 2000), 112-143.

reduciendo su descripción a un discurso unilateral e instrumental: refleja y mantiene estructuras de poder, y lo hace no solamente a nivel institucional y estructural, sino insistiendo en las condiciones emocionales que la frontera misma refleja, es decir en una dialéctica de miedo/deseo que acompaña la narración de la frontera desde que esta misma existe. Desde la experiencia pionera del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, numerosas iniciativas artísticas han evidenciado esta faceta de la frontera, definiéndola en cuanto espacio del deseo y del miedo, en cuanto lugar, entonces, para una (re)elaboración del ser pues estos sentimientos juegan, como es sabido, un papel preponderante en la construcción de subjetividades personales y colectivas, convirtiendo estas emociones en poderosa herramienta política y económica. Sin embargo, intereses antagónicos y desbordes están al orden del día en la frontera pues es una línea solo idealmente: es, en realidad, una entidad fluida dada por movimientos constantes y divergentes de atracción y repulsión, cuya “sentimentalización”, a su vez con resultados de mitificación, no hace sino complicar este panorama, volviendo inviable cualquier pretensión de control absoluto sobre la misma. La lectura, digamos, en clave sentimental de la frontera nos lleva de hecho a otra constatación: esta puede ser leída como condición del ser, expresión de un supuesto orden interior del cual las barreras físicas no son sino una emanación, una constatación tal vez banal pero necesaria para destacar el poderoso simbolismo de la frontera en cuanto vehículo de expresión y catarsis socio-política, factor de control y descontrol, de poder y contra-poder. De hecho, la frontera también debe ser vista como laboratorio: como diría Deleuze, muchas cosas pasan a lo largo de su desarrollo pues va produciendo una vasta y compleja serie de radicales que el autor describe como “pequeños devenires” o “líneas de escape” que se ubican más allá de nuestro presente histórico: la frontera es caldo de cultivo para nuevos factores sociales, políticos, y psicológicos, constatación esta que va entonces más allá de un enfoque en los márgenes en cuanto manifestación de presentes y pasados. La frontera tiene también, y diría sobre todo, que ver con el futuro, porque ofrece experiencias y soluciones que no pueden ser replicadas en su complejidad, o al menos no sin cierto retraso, por el centro: si el centro aún parece capaz de dirigirse a los márgenes de manera impositiva, estos no se limitan a reflejar esta imposición, reconfigurándose como entidades

propositivas y, seguido, desafiantes, de una manera que relega definitivamente la pretensión de control de la frontera a la categoría de ilusión, a un espejismo. Las evidencias tangibles de esta ambición están a la vista e influyen en la vida de las comunidades fronterizas a la vez que su porosidad no hace sino confirmarnos dicho espejismo. La discontinuidad, porosidad y dinamismo de la frontera son elementos clave, como veremos, para una definición lúcida de la misma: la frontera se connota como ilusión de control (y hasta de identidad), oportunidad de atravesamiento y movimiento, espacio de disenso y reelaboración.

Como bien sabemos la semántica hace mucho para el establecimiento y el mantenimiento de fronteras: la frontera puede ser una palabra pues la definición va de la mano con el concepto de límite.³⁴ Es por esta razón, por ejemplo, que Khosravi (2010) se reusa a hablar de “migrantes” y “refugiados”, prefiriendo la palabra “viajero”, en respuesta a la “jerarquía de la movilidad” que el régimen fronterizo ha establecido también semánticamente, caso parecido al de la expresión “crisis migrante/ de migrantes” empleada para connotar en sentido peyorativo y xenófobo a una crisis en realidad interna, inherente al estado-nación y las alianzas internacionales tradicionales, políticas y económicas, especialmente aquellas heredadas de la Guerra Fría. Khosravi nos recuerda también que la frontera, y en este caso se refiere a la militarizada, es un gran negocio que no toda nación puede permitirse: la frontera se manifiesta como entidad catalizadora de jerarquías también en este sentido pues el “negocio de la frontera” no es para todos tal y como hay jerarquías y clasificaciones para las ciudadanías². El autor también nos recuerda la sacralidad, primero religiosa luego únicamente política, de la frontera, y la definición – ejemplar para Agamben – de *homo sacer* (sagrado/ maldito) que literalmente se deja expuesto a la voluntad de los dioses, privado de la ciudadanía por amenazar el orden social y religioso basado en la repartición de cargos y espacios): por la amenaza al orden social que esta acción constituye, rebasar la frontera implicaba e implica una pérdida y un castigo máximos, que van de la identidad – pasando por la ciudadanía – al perder la vida, por lo tanto esta expresión nos confirma la estrecha dependencia del *status quo*

² Shahram Khosravi, *Yo soy frontera. Autoetnografía de un viajero ilegal* (Barcelona: Virus Editorial, 2010), 37.

respeto a las fronteras (y en este sentido podríamos recordar otra expresión emblemática: “límite infranqueable”). Las fronteras son, entonces, espacios de perdición y pérdida, pero también de desafío: espacios míticos, sagrados, y ambivalentes, son Jano y termóstato de toda época, sociedad y cultura.

36

Khosravi nos sirve también para recordar otro aspecto fundamental de la frontera, en cuanto vehículo y espacio de “pensamiento poético” (retomando a Jackson, 2007; y Stoller, 2009) es decir en una búsqueda de sentido que se ubica metafísicamente entre subjetividad personal y colectiva, produciendo un discurso alternativo a partir de este espacio intersticial que se hace físico en la frontera geo-política, espacio que a describir como nexo dado más por la hibridación que la contraposición. De hecho, para que haya una frontera, esta debe ser compartida por dos entidades: el sinónimo “confine” (derivado del latín *confine*, dado por la suma del prefijo *con-* y el verbo *finire*) es emblemático en este sentido pues debe haber un objeto compartido para que haya un límite.

La semántica de la frontera se manifiesta también en los intentos recientes de describir la partición entre países que encajan o menos con una definición de desarrollo económica, como es el caso de la “Brandt Line”, basada en el rédito per cápita, propuesta por el canciller homónimo para la portada del report de febrero de 1980 presentado ante las naciones unidas, o aquel del concepto de “Tercer Mundo” (hoy ampliado y corregido por el más *politically correct* “Global South”) avanzado por el demógrafo Alfred Sauvy en un artículo publicado para *L’Observateur* en 1952: en ambos casos, la iniciativa miraba a visibilizar fronteras a la vez que erigía nuevas, tratando de resumir unívocamente los mutables límites geo-políticos, socio-económicos y culturales de las áreas interesadas por el largo proceso descolonial a caballo entre los siglos XIX y XX. De hecho, tal y como no existe una frontera inmutable, tampoco su contexto lo es y la misma frontera juega un papel protagónico e su dinamización. 37

Para describir esta condición variable y regenerativa de la frontera, Van Houtum y Van Naerssen (2001) definen a las fronteras en clave simbólica, no como puntos fijos en el espacio sino en cuanto representaciones de la práctica social de diferenciación espacial, y la definición procesual de van Houtum de la frontera ha seguramente marcado un hito en la narración académica de este

concepto³. Como puntualizado por los autores, los procesos de generación de fronteras, es importante recordarlo, no parten de o terminan en los márgenes sino que se originan y vuelven al centro, y son procesos regenerativos, y la paradoja de dichos procesos se halla que rechazan la alteridad a la vez que la generan, es decir, aunque las fronteras sean dibujadas y redibujadas para eliminar la ambigüedad territorial e identitaria estas terminan creando nuevas alteridades o reproduciendo alteridades latentes preexistentes a nivel territorial e identitario. Paradójicamente, la frontera regenera la diferencia, la alteridad, para bien y para mal, es decir creando constantemente nuevas formas de inclusión/exclusión. En este sentido, las fronteras representan espacios privilegiados para interpretar las tendencias que definen y redefinen el orden político, económico, social y cultural a diferentes escalas.

Para mí la frontera es – y diría que siempre ha sido – parte de mi cotidianidad: un lugar familiar cargado de conflictos latentes, a la vez que una condición del ser. Dudo representar un caso aislado en este sentido: en un mundo de fronteras multiplicadas y variamente trasgredidas, de fronteras que nos invaden con su simbolismo y su contingencia social y política, ¿quién puede decirse realmente ajeno a una vivencia fronteriza?

Mi relación con la frontera empieza por el territorio pues he nacido y crecido en una región fronteriza, Friuli-Venezia-Giulia: un territorio atravesado, como sugiere su propio nombre, por fronteras internas histórica-política-cultural y hasta lingüísticamente definidas, y colindante con Austria y Eslovenia. La región constituye el límite nororiental de Italia y ha sido atravesada por siglos, diría sin solución de continuidad, por movimientos migratorios que involucran especialmente la zona de los Balcanes y de la Europa centro-oriental. Friuli – así la abreviación del nombre de la región – también ha sido históricamente un espacio clave para las iniciativas militares referidas a la defensa de los límites orientales, primero del Imperio Romano, luego de Italia, y luego del bloque occidental representado por la NATO y la Unión Europea: un espacio de contención, un observatorio, un termóstato bélico, un punto de partida para

³ Henk van Houtum y Ton van Naerssen. "Bordering, Ordering and Othering." *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, vol. 93, n. 2 (2002), 125-136.

iniciativas militares dirigidas hacia los Balcanes. De hecho, muy cerca de donde he nacido y crecido, en Aviano (PN), se halla uno de los principales cuarteles militares de la NATO: quien vive aquí puede hacerse una idea de un conflicto en acto en el frente oriental por la frecuencia de las ejercitaciones y de las partidas de aviones militares, que se pueden escuchar cotidianamente en el caso de conflictos referidos a esa región. Pero “la base” es también un símbolo, heredado de las dialécticas de la guerra fría, y uno de los principales motores económicos para la provincia y especialmente para las ciudades cercanas al cuartel, en una de las cuales reside mi familia. El *Uncle Sam* aquí está mucho más cercano y visible que en otras zonas de Italia, y puede llegar a tener una injerencia que compite con la soberanía nacional: en el contexto de la guerra de los Balcanes recuerdo claramente haber sido detenida con mi madre, aún niña, para un control de generalidades en un retén instalado por el ejército estadounidense en la carretera que pasaba por delante del cuartel NATO. La frontera y las dialécticas de la guerra fría son parte de la cotidianidad de quienes habitan este territorio: cada día a las cinco de la tarde los megáfonos del cuartel, situado en una explanada al pie de los Pre-Alpes friulanos, transmiten la grabación de los himnos estadounidense e italiano (en este orden), de manera que los habitantes de Aviano y comunes limítrofes se enteran de la hora colateralmente a esta transmisión cotidiana, y hay también un festival anual de la amistad ítalo-estadounidense en ocasión del cual las banderas de los dos países son colgadas en la plaza principal de Roveredo in piano, *comune* cercano a Aviano que también hospeda a numerosos militares, italianos y estadounidenses precisamente, pues también hay un importante cuartel militar italiana al lado de la estadounidense y no muy lejos, en Gorizia, se halla otro históricamente relevante. De hecho, la presencia de importantes cuarteles militares ha justificado ingentes flujos migratorios internos de militares que, desde el sur del país, se establecían en Friuli por el trabajo ofrecido por estas realidades. Que venga o menos de otra región italiana, quien vive aquí ha interiorizado profundamente la frontera: percibe y sabe que el límite geopolítico del país está próximo, con la impresión de que occidente “termina” no muy lejos de su casa, y viaja seguido “al otro lado” atraído por los precios más ventajoso de Eslovenia, participando de un fenómeno económico típico de las zonas fronterizas.

Además, la presencia de migrantes procedentes de los Balcanes, de Oriente Próximo, y del Subcontinente Indio es ingente y visible en cualquier realidad, urbana o campestre, tal y como en toda Italia pero con un porcentaje destacado de balcánicos dado por la cercanía de esta frontera: muchos de ellos son, para los friulanos, colegas de trabajos, empleados, amigos. Sin embargo, la relación con los migrantes nacionales e internacionales espacia entre los dos polos opuestos de la integración y el rechazo (esencialmente basado en consideraciones racistas y de orden económico que desvaloran el concepto de ciudadanía, y más el de una ciudadanía global), evidenciando la latencia cotidiana de otras fronteras invisibles, sociales y culturales, y la urgencia de lidiar con ellas es advertida claramente y variamente manifestada. Esta situación no es, por supuesto, diferente de la que se está viviendo en el resto de Italia, país que se está confrontando con cierto retraso con los desafíos del cosmopolitismo. Pero en el caso de esta región fronteriza, este es por supuesto un fenómeno más familiar pues los flujos migratorios, las revoluciones geo-políticas y flujos de migrantes y prófugos caracterizan la historia de este territorio, que en ocasiones ha sido también una historia colonial por la cual este territorio seguido ha sido parte de realidades políticas externas a la italiana (pensamos en la presencia de los Habsburgo en el Friuli Occidentale al menos desde el siglo XIII, o las anexiones a la Serenissima y al Imperio napoleónico) y su integración al reino italiano ha sido tardía y parcial. La presencia austro-húngara ha sido sin lugar a dudas la más duradera. Vale la pena reportar, a este propósito, una anécdota referida a la anexión de la región al Imperio Austrohúngaro, secular y terminada definitivamente sólo al final de la primera guerra mundial como resultado del Pacto de Londres (1915). Esta historia me la contó mi antiguo profesor de la Università degli Studi di Udine, Alessandro del Puppo, y es pertinente porque conecta al territorio friulano con la definición de frontera interior y simbólica que constituye uno de los enfoques de esta tesis: regresando de un día en la playa, mi profesor se había detenido para tomar algo con su esposa en un quiosco en los alrededores de Strassoldo (UD), sentándose en una de las bancas al exterior del local al lado de un señor muy anciano, a su decir de cierta elegancia y con unos increíbles ojos azul hielo. Empezaron a platicar con él: había servido como soldado, chofer y mecánico para el ejército alemán durante la segunda guerra mundial, tras

1943, y para ese entonces ya tenía noventa años y un hijo que vivía en Palmanova (UD) y que insistía con hospedarlo en su casa para mejor cuidar de él. Sin embargo, el anciano señor se reusaba a dejar Strassoldo (UD) porque quería morir dentro de los límites del antiguo Imperio austrohúngaro pues la frontera histórica entre este e Italia pasaba justo entre Palmanova y Strassoldo, ciudades seguramente cercanas pero divididas por un límite geopolítico cargado de importantes implicaciones culturales que han ido influyendo en la identidad friulana al menos desde la edad media: “¡para él, esa frontera aún existía!” concluyó mi narrador. De hecho creo que esta sea una historia emblemática, y seguramente no aislada, de interiorización de una frontera geopolítica pues si las fronteras visibles y antrópicas vienen con fecha de caducidad y hasta pueden ser movidas a lo largo de su existencia, el horizonte de su influencia social y cultural es mucho más amplio pues puede abarcar hasta siglos desde su desmantelamiento, justo porqué la frontera es médium de un orden al cual, en dado momento, quien habita el territorio se ha tenido que adaptar, terminando con adoptarlo como parte de su identidad. La tentación política de la frontera se convierte así en dependencia socio-cultural: aunque sea por movimiento negativo y repulsivo, es decir en rechazo a la misma, la frontera termina produciendo subjetividades y, así, multiplicando fronteras. La interiorización de la frontera, conectada con la necesidad de un límite que defina a la subjetividad, produce nuevas subjetividades surgidas de intentos de rebasar fronteras asentadas y delinea nuevas fronteras a rebasar, en un círculo infinito de reconstrucción identitaria al cual todos estamos sujetos: coherentemente con cuanto observado por Khosravi, la frontera nos habita y existe, en sus manifestaciones visibles, justo a partir de nuestro “ser” frontera. Volviendo a pensar en la anécdota del anciano de Strassoldo determinado a morir dentro de los límites del Imperio austrohúngaro, que puede parecer tan extrema, me he dado cuenta de que esta historia no se distancia demasiado de mi propia relación existencial con el territorio: a veces he tomado importantes decisiones de vida porqué en mí custodiaba el deseo de morir en determinado territorio, o cerca de él, en el marco de fronteras interiorizadas que sentía, y siento, me definían profundamente más allá de cualquier constructo lógico: el territorio no es una línea, el territorio lo hacen las historias de las comunidades que lo habitan, la inmanencia del pasado de las grandes y pequeñas

narraciones. La globalización no ha podido y no podrá erradicar este sentimiento de pertenencia a determinadas tradiciones sociales y culturales que todos experimentamos – aunque estas mismas sean vivas y vayan evolucionando constantemente – derivado, al fin y al cabo, de un complejo proceso de construcción cruzada de fronteras, desde arriba y desde abajo, y sobre todo de intentos de mediación generados por y a partir de las mismas.

Donde morimos nos es, por supuesto, tan relevante, pero esta es sin duda una consideración colateral de un imaginario subjetivo, de una visión y condición del ser, que sigue siendo condicionado por fronteras visibles e invisibles, antiguas y actuales: como ya he observado, el concepto de límite existe para definir, para contener, y en esto se halla su problematicidad porque choca con el desborde identitario que también es propio de la (re)construcción constante del ser, que hoy en día es potenciado por los procesos de la globalización y mediatización. Si es poco probable que dejemos de pesar por límites, de definirnos en base a determinadas fronteras personales y colectivas, ¿cómo lidiaremos con estos nuevos desafíos? Es de esperarse una nueva revolución de la subjetividad, que de hecho ya está en acto y puede ser percibida a todo nivel, cambio que desde al menos el siglo pasado está siendo enfrentado e propiciado por los numerosos artistas y curadores que han intentado, si no responder, al menos inaugurar un camino alternativo e intermedio a partir de las fronteras presentes, mirado a una re-definición social, política, cultural. Es por estas razones que la frontera sigue siendo parte fundamental en la evolución de subjetividades y vehículo privilegiado – metodológico dirían Mezzadra y Neilson – para pensar y cruzar temporalidades, espacialidades, e identidades.

Comparto con muchos autores que han tratado de fronteras, cartografías y migraciones una indignación de fondo que ha impulsado este estudio, generada por las negligencias fatales del estado-nación y de la comunidad política internacional en respuesta a una situación que estas mismas instituciones y sus voceros se han apresurado a denominar “crisis de migrantes”, delegando responsabilidades a una otredad presentada como amenazante e insostenible. Por otro lado, esta contingencia ha estimulado un debate social y una investigación artística y académica sobre frontera y

migración de una entidad nunca pensada ni vista anteriormente, que va de la mano con el desarrollo de identidades descolonizadas y globalizadas (en el sentido de globalmente y reiteradamente comunicantes): estas reflexiones están reescribiendo la historia de la frontera más allá de las imposiciones fácticas y narrativas de los poderes fuertes, que confirma y amplía el potencial de la frontera en cuanto concepto y territorio productor y catalizador de subjetividades. Pensar la frontera en cuanto vehículo de subjetividades no representa una novedad, pero sí lo es hacerlo en sentido creativo y subversivo, independiente y contrario a la instrumentalización política, reflejando una necesidad de repensar los límites que nos definen, y entonces de una redefinición, que podemos percibir claramente, como se demostrará en los siguientes apartados, en ámbito tanto académico cuanto social y cultural. El mundo artístico se inserta en esta tendencia, de la cual seguido ha sido pionero, ofreciendo una visión alternativa de la frontera y, por lo tanto, de la identidad local y global que desafía los conceptos de estado-nación y ciudadanía, pensando una “nueva” subjetividad desde los márgenes, observando la realidad desde estas zonas intersticiales en constante redefinición. Puede que la multiplicación de fronteras geo-políticas sea el síntoma no solo de una tendencia arraigada en la práctica política contemporánea, en defensa desesperada del estado-nación y de intereses económicos regionales, sino también la respuesta a una contemporánea multiplicación de subjetividades y alteridades que ha visto un incremento sin precedentes en la era global: una situación ingobernable con los instrumentos políticos tradicionales que aprovecha la frontera en sentido conflictual como primer y último recurso a falta de proyectos políticos y sociales de mayor visión, sin considerar la irreversibilidad de los procesos sociales, económicos y culturales en acto. La multiplicación de fronteras físicas y la experiencia, directa o indirecta, fronteras representa una constante en nuestras vidas como nunca antes y novedosa es también la difusión capilar de esta percepción.

De hecho, solo limitándome a mi caso podría afirmar que mi subjetividad ha sido plasmada por las experiencias de fronteras que van más allá de las peculiaridades de mi territorio natío pues he viajado, en el sentido que Khosravi le da a esta acción de migración universal del ser, y he experimentado el vivir en territorios a veces muy distintos de mi puntos de partida y referencia,

experimentando fronteras sociales, políticas, culturales y lingüísticas que han impuesto un replanteamiento: buena parte de mi identidad se ha construido en la medida que he tenido que lidiar con estas fronteras, con el resultado de una re-definición constante que refiero tanto a mi persona cuanto a mi contexto, rebasándolas y creando nuevas. Todos erigimos, re-definimos, y derrumbamos fronteras constantemente y si no todos podemos estar de acuerdo en que las fronteras existen para ser atravesadas, es muy cierto que todos las experimentamos, que nos definimos y definimos en base a un concepto de límite, que, al fin y al cabo, tendemos a aplicar de manera subjetiva, dependiendo de nuestra experiencia de vida: la frontera interiorizada es fluida, variable, en constante redefinición y única respecto a otras generadas por una experiencia compartida pues el punto de partida y llegada de cualquier frontera se halla en la subjetividad, en un diálogo y un conflicto interior que se puede expresar singular o colectivamente.

Por supuesto esta fluidez subjetiva se integra a un discurso político para el cual los múltiples procesos de desmantelamiento y reconstrucción de fronteras expresan la necesidad política de (re)generar alteridades y la urgencia social para encontrar nuevas formas de convivencia, evidenciando la centralidad del concepto de frontera en las recientes construcciones del ser político y social que aquí buscaré demostrar mediante un análisis histórico-artístico. Esta centralización de la frontera será el concepto que guiará los apartados introductorios a dicho análisis, referidos a los marcos histórico y teórico a los cuales están dedicados los primeros dos capítulos de esta investigación, en los cuales propongo un resumen del estado de la cuestión que es fundamental para situar los casos recientes descritos entre los capítulos tres y cuatro, dedicados respectivamente a los casos curatoriales y artísticos entre fronteras, es decir en y acerca de la frontera en sus manifestaciones fácticas y simbólicas: estos capítulos representan el cuerpo central de este trabajo, en el cual reúno y analizo casos seleccionados por su carácter emblemático respecto al tema. Los siguientes capítulos, el quinto y el sexto, han de entenderse como extensiones de la reflexión propuesta por el análisis de casos de este cuerpo central, donde iré profundizando el tema mediante constataciones de carácter narrativo, político, y social que me han permitido destacar, en el quinto capítulo, algunos ejes narrativos que considero clave para un análisis del relato

contemporáneo sobre el concepto y el espacio fronterizo y, por lo tanto, de cuestiones y soluciones recurrentes nivel tanto local cuanto global, mientras que el último apartado extiende el discurso sobre la frontera abordado por enfoques conceptuales en el anterior al territorio social y político proponiendo una reflexión acerca del potencial del arte y la curaduría entre fronteras en dichos ámbitos, para luego dejar espacio, en fin, a unas conclusiones abiertas. El proceso mismo de la investigación ha tenido que lidiar con numerosas fronteras (espaciales, temporales, culturales, mediáticas, lingüísticas), intentando sistemáticamente su atravesamiento o al menos su aprovechamiento creativo y disruptivo, y por eso ha tenido que reinventarse constantemente a lo largo de los años que su redacción ha requerido junto con quien escribe. Como menciono en los agradecimientos, este proceso de reconstrucción constante se ha nutrido de numerosos encuentros y experiencias compartidas, confirmando la línea de interpretación de la frontera que ha guiado esta investigación, que, siguiendo el ejemplo dado por artistas y curadores en los márgenes ha visto una oportunidad para el disenso, la reflexión y el encuentro. Este aprovechamiento subversivo de la frontera representa la razón de ser también de esta investigación junto con la voluntad de valorar los numerosos esfuerzos que, desde el mundo artístico, se han hecho en este sentido. “La frontera nos une” escribía Marcelo Brodsky en 2019 sobre una foto del Puente Internacional Simón Bolívar, en la ciudad fronteriza de Cúcuta, saturado de transeúntes: un mensaje que espero contribuir a transmitir mediante esta investigación.

1. MARCO HISTORICO: LEGADOS DE LA GUERRA FRIA Y GEOPOLITICA GLOBALIZADA DE 1989 A NUESTROS DIAS.

Possiamo ancora considerare le periferie come 'bordo', come 'margine'? 'Bordo' e 'margine' di cosa, se le terre di confine si estendono ovunque?

A. Lazzarini

La proliferación de las fronteras en el mundo globalizado ya denunciada por Brown (2010) en un ensayo histórico sobre los “estados amurallados”, o, mejor dicho, sobre la tendencia exponencial a erigir murallas constituye uno de los legados más sugerentes, más que una paradoja, de la Guerra Fría y de la globalización, a la vez derivadas de procesos originados del colonialismo y la revolución industrial, pasando por los dos conflictos mundiales.

Lo que interesa en este apartado es presentar una breve introducción de los devenires históricos que han llevado a, y enmarcan, este proliferar de fronteras, sin la ambición de entrar en el detalle de procesos históricos tan largos y complejos, y nunca unilaterales u homogéneos en sus manifestaciones a nivel global.⁴¹ Retomar determinados pródromos de historia global nos permite liberarnos rápidamente de la impresión de una relación contradictoria e inesperada de este auge de la frontera militarizada respecto a la historia reciente, derivada especialmente del entusiasmo que caracterizó las narraciones, sobre todo occidentales, inmediatamente posteriores a la caída del muro de Berlín y a la disgregación de la Unión Soviética, las cuales saludaron dichos eventos como el inicio de una nueva era de eliminación y/o abertura de fronteras: actitud esta que ha sido eficazmente evocada y desmentida por Amilhat Szary y Giraut (2015) en una importante reflexión sobre el concepto de *borderities*, donde los autores, resumiendo estudios

⁴¹ Anna Lazzarini ⁴² “Esperienze di confine: città e cittadinanze nell’era globale,” en *(S)confinamenti. Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*, editado por Mauro Ceruti y Guido Formigoni (Bologna: Società Editrice il Mulino, 2020), 130.

procedentes del ámbito de los Border Studies (Wastl-Walter, 2012; Wilson & Donnan, 2012)⁵ reafirman la constante vigencia de las fronteras geo-políticas en los procesos de representación social, política y cultural. En sus propias palabras, la “tentación de la frontera”, es decir de crearla y usarla, sigue siendo vigente y los Estudios de la frontera han llegado a la conclusión de que procesos de *debordering* y *rebordering* son concomitantes y se verifican por todas partes y al mismo tiempo⁵. Es más, la frontera está potencialmente en todas partes debido a la diseminación de sus funciones, proponiendo una revitalización epistémica del concepto de frontera que revela la pérdida de un concepto “fijo” de frontera – es decir, inmóvil, unilateral, e integrado – que obliga a repensar el concepto de identidad. Como se verá, esta “tentación” tan difusa se ha desarrollado, en sus manifestaciones actuales, coherentemente con procesos aún abiertos heredados de las grandes contiendas de los siglos XIX y XX, de las múltiples pugnas ideológicas que los han motivado y enmarcado, y de factores históricos locales que, con desarrollos más o menos impredecibles, han llevado a la globalización y multiplicación de los discursos y los conflictos actuales. Dichos factores han favorecido, a lo largo de los últimos dos siglos, la reubicación de la frontera de los márgenes al centro del discurso político, siendo esta poderoso instrumento de poder y, a la vez, “cualidad social” propia del migrante, que lleva consigo la frontera adonde vaya así alimentando un complejo proceso de construcción social más allá de las fronteras del estado-nación, encarnación de un concepto de frontera relacional, multi-situada y móvil, y, más en general, de *counter-power*⁶.

44

En este primer apartado se describirán las bases históricas sobre las cuales se desarrolla esta evolución, haciendo referencia a determinados momentos salientes de la historia contemporánea en cuanto al uso de la frontera como instrumento de poder, partiendo del llamado “trauma de 1941”, en parte anticipado ya en 1938, sin por eso descartar una historia más larga, en la cual, desde las primeras etapas históricas de la humanidad (pienso, por ejemplo, en Göbekli Tepe y en los muros de las ciudades sumerias), la autoridad ha

⁵ Anne-Laure Amilhat-Szary y Frédéric Giraut, “Borderities: The Politics of Contemporary Mobile Borders,” in *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders*, ed. Anne-Laure Amilhat-Szary y Frédéric Giraut (New York: Pallgrave Macmillan, 2015), 18-20.

⁶ *Ibidem*, 26-27.

recurrido ampliamente a dicho instrumento para su poder y representación, en ocasiones hasta atribuyéndole implicaciones religiosas, como en los casos de Egipto y Roma Antigua. La función política y económica relativa a la “tentación de la frontera” en cuanto herramienta para el mantenimiento del estatus quo se ha manifestado globalmente a lo largo de la historia, aunque esta herramienta haya sido perfeccionada tecnológicamente y tampoco parece contemporánea la idea de una proliferación de los límites, más bien esta ha incrementado considerablemente en los últimos cincuenta años: un tiempo diminuto desde un criterio histórico y, por eso mismo, muy interesante porque nos da cuenta de una intensificación hecha posible por desarrollo tecnológico reciente. De igual manera, desde tiempos remotos la frontera ha funcionado como laboratorio socio-cultural, como espacio de encuentro, siguiendo una cronología parecida: conflicto e intercambio constituyen las dos medallas del Jano fronterizo. La diferencia respecto al pasado se halla, más bien, en el inusitado pluralismo narrativo sobre la frontera: con la crisis de soberanía, e identitaria, del estado nación que va arrastrándose desde el último conflicto mundial, ha florecido una multitud de narraciones alternativas, o contra-narraciones, de las fronteras, visibles e invisible, evidentemente anticipada en ámbito cultural en las vanguardias visuales, literarias y filosóficas de inicios del siglo pasado. Estas voces sobre y desde la frontera han ido evidenciando, dándole una visibilidad antes impensable, este dualismo de la frontera, a la vez que van produciendo, como también sugerido por Amilhat Szary y Giraut, un distanciamiento entre forma y función de la frontera que ha generado la ubicuidad fronteriza descrita por los autores, revelando una visión de la historia caracterizada por procesos superpuestos y constantes de construcción, replanteamiento, y desmantelamiento de fronteras. Visibilizar la doble naturaleza de la frontera significa también desmitificar todas las polaridades inherentes el discurso sobre la frontera, mostrando su porosidad, su carácter fluido: tanto en la historia social, cuanto en aquella política, y cultural, las fronteras, físicas o simbólicas que sean, han sido derrumbadas, reemplazadas, desplazadas. El juego y la tentación de la frontera existen desde que se erigieron las primeras murallas, desde que se dio una diferenciación social y política en el seno de una comunidad. Como mencionado, en esta breve introducción me limitaré a mencionar algunos eventos y dinámicas políticas y sociales referidos a la etapa

histórica más cercana a la propuesta artística y curatorial fronteriza en la cual se centra la presente investigación, y, en particular, a dos etapas clave para el entendimiento del desarrollo de la vigente narración e intervención de la frontera: la Guerra Fría (1941-1991) y la globalización. El mundo de fronteras multiplicadas y de grandes flujos migratorios en el cual vivimos puede ser descrito históricamente como consecuencia de la relación dialéctica entre la herencia ideológica y fáctica de este conflicto y las nuevas dinámicas económicas y sociales impuestas por la globalización neoliberal. Parece evidente que, si las potencias occidentales tienden a leer la circulación migratoria y la globalización de los mercados como un factor del todo nuevo y fatigan en evaluar el ascenso de China entre las superpotencias económicas mundiales, esa miopía deriva en buena medida de una visión altamente polarizada y occidental de los desarrollos de la historia global, de la misma forma que es impensable la liberalización de los mercados actual sin el impulso al desarrollo tecnológico – sobretodo mediático y de los medios de transporte – impulsado en los años del “conflicto frío”. En otras palabras, si la historia de la humanidad siempre se ha caracterizado por importantes incrementos de los flujos migratorios a escala global, la problematicidad de la gestión de esos flujos, y en mucho caso las motivaciones de estos desplazamientos (conflictos en los márgenes de los antiguos límites de los bloques soviético y occidental, así como condiciones de pobreza extrema en esa parte mayoritaria del mundo que hoy se tiende a nombrar como “Sur Global”) derivan de las decisiones políticas y militares tomadas entre la Segunda Guerra Mundial y su extensión cristalizada en el “telón de acero”, en una mitad de siglo que ha plasmado laboriosamente el imaginario político que aún guía las generaciones de políticos aún en el poder en los gobiernos occidentales y que define todavía, aunque de manera un tanto anticuada, las dinámicas de mercado. La nueva centralidad de las finanzas y la de-regulación que completan el panorama económico contemporáneo derivan también de esa etapa, y especialmente del ultimo periodo, de distensión y *perestroika*, del conflicto: sin la Guerra Fría, la globalización – de las comunicaciones, de los trasportes, y económica – y la mediatización socio-cultural hubieran sido impensables. Sin embargo, el desafío de la globalización abre también una etapa relativamente nueva dada por la intensidad, la difusión, y sobre todo, la rapidez de los desplazamientos,

de todo tipo: fenómeno que problematiza una crisis de representación del estado-nación y del sujeto civil a este vinculado ya visible a finales de la guerra en ambos bloques. En juego está, es evidente, el concepto de identidad contemporánea y aquel, tampoco nuevo, de derecho, o justicia, universal o global. Los trabajos artísticos que serán analizados en el marco de esta investigación reflejan las negociaciones vigentes de artistas y curadores con la memoria (material y visual) de la Guerra Fría y con prácticas políticas y sociales heredadas del segundo posguerra, las cuales representan en realidad la evolución más reciente de cuestiones y procesos que van animando la historia global desde la era moderna, como se verá brevemente en el siguiente sub-apartado. En muchos casos, estos trabajos comparten la necesidad de (re)construir la memoria de este conflicto reciente, y de sus conflictos colaterales locales, levantando cuestionamientos que se extienden necesariamente al presente, razón por la cual uno de los ejes narrativos al cual estará dedicado el quinto apartado coincide con el tema de la memoria en cuanto enfoque saliente en la narración y cuestionamiento de la frontera geopolítica. El ejercicio de memoria pronto se convierte en ejercicio de una nueva idea de ciudadanía y de utopía política, dibujando nuevos imaginarios para la identidad y la justicia contemporánea a partir de la herencia pesada de la Guerra Fría y de las primeras consecuencias de las dinámicas de la globalización. Es por estas razones que parece necesario recordar determinados momentos de estos procesos históricos – aunque su cercanía al tiempo presente impida dar por asentada una reconstrucción e interpretación histórica completa de estos acaecimientos – que han influido en la constitución del presente político, social, y cultural cuestionado por estos artistas y, más en general, en la vigente centralidad de las fronteras en el discurso político, cultural, y social.⁴⁷ De hecho, la cita de Lazzarini (2020) en abertura a este apartado, referida no casualmente al concepto de frontera urbanas, nos remite a un panorama de fronteras difusas y superpuestas – sean ellas visible o invisibles, ubicadas en los centros como en los márgenes – heredada de un largo camino histórico de representación política y social culminante en el protagonismo jugado por la dimensión fronteriza el horizonte contemporáneo y una “obsesión” fronteriza que recoge en particular el legado de dos procesos recientes y abiertos: la Guerra Fría y la globalización. Estos dos momentos

recogen, de hecho, el legado de la constitución del concepto moderno de estado-nación que está a la base de una definición rígida, es decir estática y excluyente, de frontera.⁴⁸ La idea de una frontera lineal, sin superposiciones de soberanía, definiendo claramente el territorio de cada estado-nación, ha sido enunciada claramente en ocasión del Congreso de Viena (1815), si bien con una importante anticipación, en el contexto de las guerras de religión, por la Paz de Westfalia de 1648, cuyo famoso enunciado (*cuius regio eius religio*) ya iba en el sentido de una ideal homologación interna mirada a definir un territorio político.⁴⁹ Por otro lado, el largo conflicto franco-alemán (1792-1945), justo motivado por el estatismo impuesto al concepto de fronteras a lo largo del siglo XIX y por un concepto de *limes* sagrado e inviolable heredado de etapas históricas anteriores, ya había demostrado la ambigüedad inherente hasta las versiones más mitificadas de frontera geo-política: si el mito de la frontera francesa ubicaba los límites del territorio nacional en el Reno, esta se caracterizaba por la presencia mayoritaria de comunidades lingüística y culturalmente alemanas, y algo parecido sucedía en la región fronteriza alemana de la Mosa, históricamente connotada por una comunidad mayoritariamente francófona y culturalmente francesa, sin contar el hecho de que buena parte del cauce de ambos ríos atraviesa tierras alemanas y francesas respectivamente. Como sugerido por Bocchi e Ceruti, justo a partir de esta constatación, la historia de las fronteras y de los mismos estados-naciones es una historia del “conflicto de representaciones” pues la frontera, como anticipado en la introducción, es definida por un ambiguo compartir de fines: a estas alturas sería peligrosamente superficial prescindir de esta perspectiva a la hora de interpretar los conflictos que se han sucedido, en ámbito tanto europeo cuanto global, entre los siglos XIX y XX⁸. Si seguimos haciendo referencia al contexto europeo, inventor del concepto moderno de frontera geo-política, nos damos cuenta de que esta rigidez de la frontera es relativamente reciente, remontando justo a inicios del ochocientos y exactamente a la creación de identidades nacionales mayoritarias, dominantes,

⁷ Gianluca Bocchi y Mauro Ceruti, “Complessità dei confini europei: una visione evolutiva,” en (S)confinamenti. *Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*, ed. Mauro Ceruti y Guido Formigoni (Boloña: Editrice il Mulino, 2020), 25-27.

⁸ *Ibidem.*, 35.

y exclusivas, donde el estado nacional se define en base a un territorio separado por los demás por fronteras rígidas: esta novedad puso en crisis al multiculturalismo que, hasta ese entonces, había definido muchos de esos territorios junto con el concepto de estado multinacional – como los imperios austrohúngaro y otomán – destinado a colapsar ideal y fácticamente a inicios del siglo sucesivo, a la vez que impuso la práctica de confinamiento del enemigo y “otro”, con consecuencias trágicas que se manifestaron, entre otros casos emblemáticos, en los guetos para judíos y esclavos negros de la Europa del segundo conflicto mundial y la historia esclavista del sur estadounidense, dándole al tema de la alteridad una centralidad inusitada en el debate político que seguimos reconociendo en discursos y prácticas recientes⁹. Además, el principio excluyente que ha guiado, desde Westfalia, la creación del estado-nación se relaciona estrechamente con otras fronteras, en este caso internas, generadas justo por el esfuerzo hegemónico de limar un concepto unitario de nacionalidad que en mucho caso terminó dividiendo entre un dentro y un afuera personas que compartían una misma nacionalidad, dinámica difusa a partir de la Francia de finales del siglo XVIII, con una importante anticipación en los fenómenos de purga social y religiosa de la reconquista española, ambivalencia que ha sido incrementada por la dislocación de fronteras ingente y global que ha caracterizado los últimos dos siglos. Este último desarrollo ha llevado a una proliferación de fronteras internas y externas al estado-nación, escenario político y social que se ha visto complicado por la reciente transformación del capitalismo en neoliberalismo y la consiguiente crisis de soberanía de dicha entidad, confirmada por la formación de órganos de justicia y acción social supranacionales en la segunda postguerra.

1.1 Una “paz simulada”.

Hay una iniciativa curatorial que registra a la perfección la mezcla de entusiasmo y escepticismo que acompañó el final de la Guerra Fría en Occidente que me parece oportuno mencionar a manera de introducción en el

⁹ *Ibíd.*, 25-28.

marco de la breve reflexión sobre el conflicto aquí propuesta en relación con el concepto de frontera: De *Endlichkeit der Freiheit* (La finitud de la libertad) se desarrolló entre setiembre y octubre de 1990 a partir de una propuesta avanzada ya en 1986 por Heiner Müller, Rebecca Horn, y Jannis Kounellis de una exposición simultánea en la parte Este y Oeste de Berlín que perforara simbólicamente el muro, estableciendo conexiones entre los dos lados, proyecto que fue retomado meses después de la caída del mismo con un nuevo enfoque en el concepto de separación y en las dificultades inherentes los procesos de re-unificación. En un momento políticamente tan delicado, los curadores recurrieron a la capacidad cuestionadora del arte para transmitir un mensaje en contra tendencia: a los entusiasmos por la caída del muro y el imaginario de un mundo sin fronteras, curadores y artistas exponían dramáticamente el concepto de finitud para hacer frente al peligro del olvido, de la banalización acrítica, y la instrumentalización.⁵² En este marco, quisiera mencionar en particular la aportación emblemática de Hans Haacke (*Freedom is Now Simply Going to Be Sponsored – Out of Petty Cash*, 1990), el cual retrasó la demolición de una torre fronteriza en Krenzberg, enajenándola para que fuera bien visible desde lejos e interviniéndola con el logo de Mercedes (baluarte del capitalismo alemán con conexiones incómodas al régimen nazi) y los textos “Estar preparados lo es todo” y “el arte sigue siendo arte”¹⁰ en los lados este y oeste de la torre. Obra de gran densidad semántica, esta intervención resucita todos los fantasmas de la Guerra Fría a la vez que cuestiona su supuesta finalización: el extractivismo (tema recurrente en Haacke), la polarización del discurso sobre el conflicto en dos bloques politizados, la centralidad simbólica y fáctica de la frontera, y la obsesión por la creación de espacios “vacíos” de contención (en ocasiones definidos “espacios de paz” como enseñan los casos alemán y coreano). La torre de Haacke, así como la iniciativa que esta integra, sacuden identidades y posturas de la experiencia fronteriza y posbélica, más que confirmarlas, invitando a una reflexión detenida sobre las dificultades, y casi la utopía, de los procesos de reunificación y reconciliación.

¹⁰ Irit Rogoff, *Terra Infirma*, 120-121.

No es un caso si, al titular este primer sub-apartado, tomo prestada la expresión de Veiga, da Cal y Duarte (2011) – “La paz simulada” – para referirme a esa tensión latente característica de los equilibrios de poder en constante redefinición a lo largo de la Guerra Fría y a una ilusión de paz y distensión globalizada – esa misma ilusión a la cual se referían Amilhat-Szary y Giraut, manifiesta, a finales del conflicto, en una fe difusa en la opinión pública occidental en la eliminación o al menos la abertura de las fronteras geopolíticas – que se ha visto puntualmente frustrada en los últimos treinta años, periodo resultante de las dinámicas de este conflicto, iniciado aproximadamente con la crisis balcánica de los Noventa y posiblemente a extender al menos a la primera mitad de este siglo, en el cual el desafío de la globalización va lidiando con el legado político y material (como se verá para algunos trabajos artísticos y curatoriales presentados en los siguientes apartados) de la Guerra Fría.⁵⁴ El texto mencionado ha servido también de referencia para la cronología “larga” adoptada también por esta investigación, haciendo derivar el conflicto del ya mencionado “trauma de 1941” vivido por Estados Unidos y la Unión Soviética y culminar con la disolución de esta última en 1991, cronología que va más allá del simbolismo occidental de la caída del muro de Berlín, evento tanto impactante cuanto efímero si considerado desde una perspectiva global y a posteriori, desde la era global de los “estados amurallados” (Brown, 2010).

Con la expresión “trauma de 1941” me refiero a los ataques a la Unión Soviética y a Estados Unidos librados en 1941 por Alemania y Japón respectivamente: la impresión de vulnerabilidad causada por el ataque sorpresa quedará en la memoria de los países vencedores del segundo conflicto mundial, desencadenando, en especial para Rusia y Estados Unidos, la carrera simétrica de armas y sistemas de inteligencia que caracterizará al conflicto global posterior a partir de 1949, como consecuencia un “estigma”, el de 1941 justamente, que las dos superpotencias estarán proyectando una sobre la otra a lo largo de la guerra.⁵⁵ Un síntoma inmediatamente posterior a esta crisis fue, además, la conferencia de Terranova (1941) en la cual Roosevelt y Churchill pusieron las bases para una alianza anglo-americana en

¹¹ Francesc Veiga, Enrique U. da Cal y Ángel Duarte, *La paz simulada: una historia della guerra Fría (1941-1991)* (Madrid: Alianza, 2011), 20-21.

el marco de la guerra sub-marina del Atlántico norte. La paranoia surge de la invasión de los márgenes que definen el status quo: una lección dura a morir hasta hoy día. Pero lo que más me interesa destacar de esta conferencia es el documento que se firmó en dicha ocasión, la “Carta Atlántica”, en la cual se definieron ocho principios para la paz mundial, entre los cuales figuran la renuncia a la agresión, el derecho de los pueblos a escoger sus gobernantes, el desarme de los agresores, y, anticipando a la liberalización global, el libre acceso al comercio internacional. Ya se planteaba una de-regularización que se expresará plenamente entre los años ochenta y noventa, siguiendo una visión económica del mundo heredada de la revolución industrial y la Ilustración.

57

En otro momento clave, las dos partes ofendidas por los ataques del cuarenta y uno, llegaron a un famoso acuerdo en el cual Stalin y Churchill se repartían, en 1944, las respectivas áreas de influencia en el este europeo en previsión de la postguerra, por lo cual el ejército rojo ocupaba ya los Balcanes, Polonia y mitad de Hungría antes de Yalta (1945). Este acuerdo ha sido interpretado por muchos como la demostración máxima del cinismo de la autoridad política hegemónica respecto a la soberanía de estados tercios y al derecho a la autodeterminación de sus pueblos – en evidente contraste con la “Carta Atlántica” – repartidos en porcentajes entre las dos superpotencias: nos permite deslumbrar la lógica “fría” e intervencionista de las políticas internacionales, del cual este acuerdo representa una etapa emblemática pero seguramente no la primera. 58 Las negociaciones poder a través del desplazamiento de fronteras ha sido una estrategia recurrente en los tratados de paz de la edad moderna, confirmándonos como la relevancia de las fronteras en el discurso político y las oleadas de refugiados derivadas de estos acuerdos en los vértices no sean nada nuevo: siguiendo en el marco del segundo conflicto mundial, esta práctica fue confirmada por el encuentro de Potsdam al final de la guerra (1945), a través del cual se definían las fronteras orientales de Alemania, con el consiguiente desplazamiento forzoso de entre doce y catorce millones de alemanes que se prolongará hasta 1948.

La paranoia sobre las conspiraciones, otro elemento característico de la Guerra Fría, alimentará el desarrollo de una guerra global de inteligencia cuyos

resultados más recientes se hallan en los sofisticados sistemas tecnológicos de control y contención de las fronteras geo-políticas actuales, y especialmente de esas fronteras “calientes” heredadas de, o al menos consolidadas con, esa guerra: la historia de la guerra de inteligencia no es, sin duda, un invento de la Guerra Fría ni del segundo conflicto mundial, sino el resultado de un largo proceso de afinación del aparato humano y tecnológico de la llamada “guerra sucia” que empieza a manifestarse ya a finales del siglo XIX para jugar un papel considerable ya en la Primera Guerra Mundial. Me refiero específicamente al sentimiento de paranoia dado por el “otro”, amenazante y conspirador, porque el papel de esta guerra colateral ha sido seguramente exagerado: la guerra “sucia” no fue la herramienta principal de la cual se sirvieron las naciones que participaron en la Guerra Fría¹². Su mayor aportación se halla en la creación de un imaginario, de una teoría del complot omnipresente, nutrido por los temores de aquellos años, que, tras el final occidental del conflicto, han sido trasladados a otras alteridades como es el caso de la amenaza constituida hoy día por la formación de una supuesta liga árabe que atraviesa la gran mayoría de los países norteafricanos y medio-orientales, todos contagiados, desde el alarmismo occidental, por la enfermedad del fundamentalismo, una enfermedad que puede, desde esta misma visión, ser importada por los migrantes que desde estos países se instalan en las naciones occidentales. La defensa de los intereses políticos y económicos estadounidenses y europeos que motiva la militarización de sus fronteras exteriores ha sido y es seguido disfrazada bajo la supuesta amenaza del fundamentalismo islámico, criminalizando la figura del migrante y del refugiado y simplificando utilitaristamente las razones de los atentados de (ahí también, en mucho caso supuesta) matriz islámica que han conmocionado Europa en décadas recientes. En otro contraste flagrante con la “Carta Atlántica”, esta amenaza ha sido el argumento principal de la propaganda occidental, y especialmente estadounidense, mirada a justificar la intervención militar de países occidentales en la región, confirmando otra característica del estado-nación heredada del siglo pasado, al menos desde el primer enfrentamiento mundial: el intervencionismo, interno y externo, que le asegura

¹² *Ibidem*, 27.

la tutela del *status quo*, con consecuencias tanto positivas cuanto negativas para sus ciudadanos (y casi siempre desastrosas en el plano económico). En el contexto de las presiones de la economía bélica de la Primera Guerra Mundial, empezó a manifestarse una injerencia social inusitada, reforzada en la segunda postguerra como efecto de la planificación central y el control sobre los recursos que comportó la quiebra del liberalismo, abriendo el camino a una expresión típica del frente popularismo europeo, el modelo de estado asistencial (*Welfare State*) inaugurado por el ejemplo británico y extendido a toda la Europa occidental para contrastar la “tentación” comunista representada por los regímenes soviéticos, respecto a los cuales Europa funcionaba (y en parte sigue funcionando) como espacio de equilibrio y contención para Estados Unidos (y en cierto sentido también para China, tras la crisis con Moscú de los años sesenta). Hoy en día el modelo de estado asistencial es uno de los mayores orgullos, y de las mayores preocupaciones, de los europeos, no solamente por el aparato extremadamente costoso para las finanzas estatales que este genera – y por su lenta pero imparable decadencia – sino también por la atracción que ejerce sobre las masas de migrantes que confluyen a los países comunitarios, cuando su aparato militar y burocrático no logra detenerlos. El bienestar compartido del *welfare*, derivado de las ideologías de entreguerras, es privilegio otorgado por el estado-nación a los ciudadanos y, con algunas limitaciones, a los residentes regularizados: la actitud defensiva, cuando no agresiva, de muchos europeos frente a la amenaza de tener que compartir este privilegio con una vasta masa de “extra-comunitarios” – este privilegio, como la ciudadanía, no parece derivar, en el imaginario colectivo adrede fomentado por el populismo, del mero censo, del hecho de haber nacido en una nación dada, sino por un concepto de genealogía tanto vago cuanto arraigado que tiende a relacionar el ser italiano, español, o europeo con una determinada pertenencia étnica. Sin embargo, lo que preocupa a la mayoría de los europeos es otro factor asociado a esta nueva “invasión bárbara”, es decir su alto coste: para un estado-nación europeo la extensión de los servicios del *welfare* colateral a un fuerte y rápido aumento de población es efectivamente difícil de sostener sin ulteriores recortes en el mercado laboral y aumentos de impuestos – y una re-distribución ecua de la riqueza concentrada en la cumbre política y económica de cualquier país está, como

siempre, fuera de discusión, también por el espectro socialista y comunista que la Comunidad ha aprendido tan bien a aborrecer a lo largo de la Guerra Fría. Esta consideración nos reconduce a la necesidad factual de repensar el concepto de ciudadanía y justicia en sentido transnacional y global, pues la negligencia en la gestión de la llamada “crisis migratoria” – expresión que justo traiciona la incapacidad latente en el sistema político tradicional del estado-nación para gestionar esta contingencia – es no solo tendencialmente insostenible a nivel económico – en un marco complicado, mucho más que por la migración, por la liberalización de los mercados – sino que ha generado un sinnúmero de trágicos experimentos de autogestión estatal – es decir con escasa coordinación y repartición de responsabilidades comunitaria – en el control de las fronteras orientales y mediterráneas que está generando ingentes pérdidas humanas. El intervencionismo exterior del estado-nación ha seguido, de hecho, un camino parecido al del interior, manifestando las fallas de un sistema en buena medida obsoleto frente a las dinámicas puestas en marcha por la globalización.

59

Por otro lado, la combinación de las intenciones de la Carta Atlántica con las ambiciones de las Naciones Unidas, han desarrollado, a finales del segundo enfrentamiento mundial otra forma, en parte novedosa (pienso, por ejemplo, en los sentimientos de resurgimiento internacionalizado por la “primavera de los pueblos” en 1848), de intervencionismo internacional y supranacional respecto a los países considerados como agresores y, por lo tanto, reos de la guerra: el gran mecanismo judicial puesto en marcha por el proceso de Núremberg (1945-1946) introdujo, a pesar de una puesta en práctica bastante contradictoria (varios de los jefes soviéticos que juzgaron a los criminales nazi habían dirigido, décadas anteriores, las purgas estalinistas), un concepto que será clave para el intervencionismo internacional de la Guerra Fría a nuestros días: aquel de “crímenes contra la humanidad”, del cual deriva el considerar de incumbencia internacional la gestión de crisis humanitarias locales derivadas de agresiones injustificadas, sea cual sea su localización y el proceso histórico que ha llevado a las mismas. Este concepto implica, además, la previsión de un castigo necesario hacia las entidades responsables de dichas agresiones, frente a las cuales se anula el principio de obediencia debida, sometiendo, entonces, el concepto de obediencia militar y civil al

estado-nación a aquello de un compromiso moral para con la humanidad universalmente compartido¹³. El universalismo y el intervencionismo originados, o al menos fomentados, por este concepto han tenido efectos diferentes, ambos relacionados a los marcos históricos de las interpretaciones artísticas a analizar.⁶⁰ Por un lado, se han convertido en instrumento poderoso de presión diplomática e intervención militar de las potencias occidentales, especialmente en los escenarios medio-orientales tan involucrados en esta retórica, con etapas emblemáticas en la Guerra de Corea (1950-1953), la Guerra del Golfo (1990-1991), y el conflicto iraquí (2003-2011); intervencionismo estatal que, más en general, dará prueba de fuerza en los ingentes movimientos de prófugos alemanes, eslovenos, croatas y bosníacos producidos por los desplazamientos forzados dirigidos por los soviéticos y los austríacos en el segundo postguerra. Por otro, el concepto de “crímenes contra la humanidad” hizo germinar una reflexión entorno al concepto de justicia universal y transnacional que, desde las protestas de los años Sesenta, ha generado una vasta discusión académica y social entorno al concepto que se ve reflejada en la propuesta artística contemporánea, como se demostrará en los siguientes apartados y que ha llevado, en muchos casos, a experiencias y sentimientos compartidos que están fundamentando el desarrollo de un concepto de ciudadanía universal y hasta supraestatal (pienso en Derrida, por ejemplo), con los derechos que esta conlleva: una germinación que solo podemos dar por iniciada y que posiblemente jugará un papel relevante en las decisiones políticas y sociales a venir.⁶¹ De hecho, tras una etapa de instrumentalización anti-soviética, tras el “Acta de Helsinki” (1975) apelar a las garantías de derechos humanos desde una mirada universalista ha sido una argumentación recurrente para todos los movimientos críticos hacia poderes políticos y económicos en decadencia o cuyos beneficios se irradian de manera cada vez menos perceptible en la población de un estado-nación o de una comunidad de naciones (un ejemplo reciente para todos es el movimiento no-global, pero también podemos pensar en iniciativas humanitarias como Open Arms, directamente vinculadas a los conceptos de frontera y ciudadanía)¹⁴. De hecho, este es el único argumento aún válido tras la crisis de las grandes ideologías,

¹³ *Ibíd.*, 36-37.

¹⁴ *Ib.* 230.

suportado por procesos en devenir de descolonización y de desarrollo de una sociedad y una cultura globalizadas.

El segundo postguerra confirmó, además, la práctica de la negociaciones de las fronteras existentes en el contexto prebélico y la creación de nuevas alineadas a la polarización política de la Guerra Fría, de la cual la reconfiguración de la frontera alemana oriental y la definición de una nueva frontera a lo largo del paralelo 38 entre dos Coreas en respuesta a la avanzada soviética desde el norte que terminó con la ocupación japonesa de la península. La guerra de Corea originada por estas dinámicas polarizadoras representa, de hecho, un primer ejemplo emblemático de esta nueva injerencia internacional y supranacional puesto que los eventos que llevaron a la misma (respaldos extranjeros a determinados partidos y gobiernos, purgas de opositores, los efectos de la guerra en Europa y la victoria comunista en China) derivan en buena medida de la influencia, directa e indirecta, de naciones extranjeras, luego concretizada en la intervención de las fuerzas armadas de las Naciones Unidas, legitimadas por la misma UN a cruzar la frontera del paralelo 38 invadiendo la República Popular Democrática de Corea¹⁵.

Las fronteras del estado nación son creadas y rebajadas por el intervencionismo internacional, a la vez que la crisis económica producida por los dos conflictos mundiales había llevados, ya para los años de la Guerra Fría, a un impulso descolonizador entre las potencias occidentales, con una apresuración que comporta, en mucho caso, vacíos institucionales que serán clave para la radicalización de conflictos étnico-religiosos internos que, hasta poco antes, habían sido fomentados para los fines del poder colonial, vacíos que originaron algunas de las páginas más sangrientas de la historia global, que nos reenvían, de hecho, a un panorama de fronteras invisibles y simbólicas, superpuestas e interdependientes a escala local y global.

Como anticipado en la mención a la frontera alemana, el segundo posguerra vio también en Europa la erección de fronteras físicas, murallas y alambradas, especialmente tras el incremento de tensión entre bloque occidental y soviético de 1961 y algunas iniciativas localmente circunscritas a la frontera alemana como la política favorable a la acogida de refugiados procedentes del este

¹⁵ *Ibíd.*, 60.

desarrollada por el canciller germano-occidental Adnauer: hemos aquí otro momento clave en la historia reciente de las fronteras occidentales, que podemos leer como la continuación de un proceso de fortificación de Europa – o más precisamente de un concepto y proyecto político de Europa primero coincidente con el Tercer Reich y luego con los países europeos alineados al bloque occidental – que va desde la *Festung Europa* nazi a la militarización de los accesos a la Berlín Occidental por parte de las fuerzas de seguridad de la República Democrática – proceso que culminará con la erección del Muro de Berlín como materialización del “telón de acero” – con la consiguiente contención de tránsito humano no autorizado: fenómenos, estos, que manifiestan hoy importantes propagaciones a nivel global.⁶² Colateralmente a este amurallamiento europeo, el bloque occidental – y especialmente Estados Unidos – supo utilizar, según una estrategia consolidada en la historia militar pero nunca antes desplegada de manera tan global, a los mismos estados-naciones como fronteras, generando alianzas internacionales (OEA, 1948; OTAN, 1949; ANZUS, 1951; SEATO, 1954; CENTO, 1955) que funcionaban como fronteras político-económicas miradas al aislamiento de la Unión Soviética. Dichas iniciativas fueron de la mano con un proceso de progresiva “de-dramatización” de las fronteras nacionales europeas iniciado, siempre por iniciativa estadounidense, en la segunda postguerra que cuestionaba la rigidez y exclusividad de fronteras “calientes” como el Reno o el Óder, planteando un escenario europeo de fronteras abiertas y superpuestas que se ha concretado en la conversión de las fronteras internas a la Unión Europea en espacio de atractivo económico, ecológico (y aquí la asonancia con el caso coreano es bastante curiosa), turístico, político, y cultural. La primera etapa de esta relajación de la frontera geo-política ha sido propiamente europea se puede reconducir a un periodo que va desde finales del segundo conflicto mundial hasta 1989 y tuvo como epicentro a Alemania, y específicamente se refirió a las fronteras compartidas con Francia, Luxemburgo, Bélgica, y Holanda, y la frontera alpina de Italia (el caso Südtirol-Alto Adige), mientras que la segunda etapa, de 1989 hasta nuestros días, se refiere más a las fronteras orientales alemanas con Polonia y República Checa y las fronteras orientales de Italia. Esta última etapa ha culminado con los acuerdos de Schengen con los cuales se concreta el proyecto de una Europa de fronteras internas abiertas y

superpuestas, separando, además, las funciones administrativas de las fronteras, que permanecen, de aquellas relativas a la seguridad redefinidas por el marco europeo, con importantes, y seguidas trágicas, consecuencias en la gestión de los flujos migratorios referidos a las fronteras externas de la Unión, que desde su constitución se define por una ambigüedad peculiar en cuanto a políticas internas y externas, comunitarias y nacionales¹⁶.

Como es evidente, el concepto de frontera ha jugado un papel particularmente complejo en la Guerra Fría, convertida – sobre todo desde la esfera política y militar occidental – de fin en instrumento de guerra en sus múltiples manifestaciones (fronteras físicas y simbólicas, incluyendo a su notoria polarización ideológica): la ambición obsesiva por incrementar la superficie del estado nación, es decir por el control territorial, había culminado con los dos conflictos mundiales, y si nunca será dejada a un lado por Rusia (como confirma la reciente invasión de Ucrania), las potencias occidentales la sustituirán por una ambición al control económico (con una componente ideológica que esfumará definitivamente con el neoliberalismo).⁶³ Este proceso occidental parece ser confirmado por la reunificación alemana acontecida en 1989, liquidando los acuerdos de intangibilidad de fronteras adoptados en la ya mencionada “Conferencia de Helsinki”, y luego en los acuerdos de Schengen (1990), que en la década inmediatamente posterior serán violados en numerosas ocasiones por reticencias policiales y judiciales de varios países, acciones que anticipan significativamente las tensiones que vivirá esta frontera a inicios del nuevo siglo.

En referencia a este periodo más reciente, Veiga, da Cal y Duarte nos brindan otra importante reflexión: el multiculturalismo que se ha impuesto como característica saliente de la sociedad y cultura a caballo entre los siglos XX y XXI parece indicar que el factor decisivo en el futuro inmediato será un “pluralismo militante”, heredado del discurso universalista sobre la justicia antes mencionado. Sin embargo, las manifestaciones del legado de la Guerra Fría

¹⁶ El papel de laboratorio institucional jugado por Europa haría de la Unión una candidata ideal para nuevos experimentos de ciudadanía, vista también la emergencia humanitaria en el Mediterráneo y los desafíos económicos puestos por la globalización a los cuales tendrá que hacer frente a corto plazo, y una señal esperanzada procede en este sentido, y una vez más, desde el mundo cultural y académico, en la multiplicación creciente de iniciativas referidas a las fronteras europeas, internas y externas.

directamente vinculadas a las fronteras contemporáneas dan para más si pensamos en la continuación difusa de “pequeñas guerras frías” (por ejemplo, India-Pakistán desde 1947; Israel-Siria desde 1948; las dos Coreas desde 1976), a la vez que las dinámicas entrelazadas de la herencia colonial y el bipolarismo de la guerra han alimentado muchas de las tensiones políticas y sociales y muchos de los conflictos estallados en Medio Oriente, Asia y Latinoamérica en la segunda mitad del siglo pasado. Otro legado a destacar en el marco de este conflicto es más bien cultural, y fuertemente politizado, y está relacionado al poder que ejerce la dimensión visual de la frontera – tema que se explorará en los siguientes apartados – derivado de una generalizada “sobreevaluación de la información como objeto de consumo” surgida en el contexto, del cual deriva una centralidad mediática en la sociedad global que, como se verá, se refleja ampliamente, y seguido con intenciones contra-narrativas, en ámbito artístico¹⁷.

1.2 Dialécticas de la globalización.

El marco histórico hasta ahora delineado no sería completo sin una reflexión acerca de las consecuencias que la globalización, otro momento clave en la historia generativa y narrativa de las fronteras, ha producido a nivel político y social, causando una fluidificación de relaciones, identidades y límites que lleva a las extremas consecuencias un proceso histórico inaugurado por la creación de las rutas comerciales de la edad moderna y, más tarde, por las variadas cirugías políticas que han ido re-definiendo un “orden” geo-político mundial en la era moderna, al menos a partir del Congreso de Viena de 1815.

65 Como evidenciado por Ceruti y Formigoni (2020), con la globalización emerge un complejo “espacio-tiempo planetario” fluido y mutable donde espacios y tiempos singulares se acercan o alejan en formas nuevas e impredecibles según el tejido de las interacciones entre individuos, grupos, y colectividad, con el resultado de que en nuestro mundo conviven diferentes globalizaciones que contienen espacialidades y temporalidades diferentes¹⁸.

¹⁷ *Ib.* 371-386.

¹⁸ Mauro Ceruti y Guido Formigoni, “Introduzione,” en *(S)confinamenti. Esperienze e*

La globalización interviene radicalmente el isomorfismo tradicional estado-ciudadano generado por el proceso de construcción del concepto excluyente y rígido de estado nacional anteriormente descrito, llevándolo a su culminación por capitalizar la repartición de derechos y deberes civiles, políticos, y sociales en la cual tradicionalmente está basada esta relación, llevándola a su punto de quiebre: en otras palabras, el sistema socio-político generado por la revolución industrial termina siendo cuestionado por la propia evolución del capitalismo en neoliberalismo, poniendo en crisis un sistema basado en el principio de pertenencia simbólica y representación jurídica relativa al concepto de ciudadanía. La consecuencia de esta nueva revolución es una nueva versión de este concepto: la ciudadanía, como observa la ya mencionada Lazzarini, se construye hoy en día como proceso más que como pertenencia, como capacidad de acceso a los derechos, al “derecho a los derechos”, es decir, como el resultado de un camino más que como pura concesión formal, observación esta que nos remite a la centralidad de la figura del migrante y al espacio de la frontera en dicha regeneración ciudadana, abriéndonos el horizonte de una ciudadanía cosmopolita que recuerda aquella profetizada por Derrida a inicios de este siglo¹⁹.

En este sentido, la frontera física y simbólica se reconfigura en cuanto lugar para la expresión de estas reivindicaciones de derecho universal, en el cual es posible ejercitar una nueva imaginación política, tema, este, sobre el cual me detendré en el sexto y último apartado.

⁶⁶ Sin embargo, la globalización económica no es el único proceso reciente en llevarnos a estas conclusiones pues cambios importantes han derivado

rappresentazioni della globalizzazione, ed. Mauro Ceruti e Guido Formigoni (Bologna: Società Editrice il Mulino, 2020), 9-10.

¹⁹ Anna Lazzarini, “Esperienze di confine: città e cittadinanze nell’età globale,” en *(S)confinamenti. Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*, ed. Mauro Ceruti y Guido Formigoni (Bologna: Editrice il Mulino, 2020), 138-143; la referencia a Derrida se vincula al famoso discurso, “*La tentación de Siracusa*”, tenido por el filósofo en 2001, sobre el cual volveré al final de este sub-apartado. véase: Jacques Derrida, *Tentazione di Siracusa* (Milano: Mimesis Edizioni, 2018).

también de los efectos sociales y políticos que esta ha impulsado: entre ellos, es oportuno mencionar los movimientos de protesta “no-global” de inicios del siglo XXI, proceso colateral de globalización referida formas de activismo contemporáneo globalmente difusas y centradas en una crítica a la globalización que también han contribuido, aunque partiendo de una argumentación antitética a la que justifica la economía globalizada y el neoliberalismo, a la formación de un imaginario social y político trans-nacional basado en la constatación de una conexión e identidad contemporánea compuesta constituida por una superposición de filiaciones que rebasan los límites del estado-nación, redibujando los límites conceptuales del sentido de pertenencia. Como señalado por Amartya Sen en un ensayo notorio en respuesta a esa ola de protestas en contra de la globalización, es en estos nuevos límites que se juega el esfuerzo para una justicia compartida, es decir globalmente repartida, que no puede depender únicamente de la colaboración internacional, insuficiente para hacer frente a los desafíos puestos por la globalización misma, ni por la invención milagrosa de un “súper-aparato” universalmente aceptado, lo cual simplemente no sería viable²⁰. Más que un rechazo a la globalización, ya irreversible, o un nuevo universalismo u orden uniformador, no viable, Sen señala la oportunidad de una iniciativa conjunta a partir de la acción de grupos supranacionales que replantee los parámetros económicos de referencia del concepto mismo de desarrollo – tradicionalmente calculado en base al producto interno bruto y el desarrollo industrial, tecnológico, y social – para proponer una nueva vinculación del concepto “a las posibilidades de vida y a la libertad de las personas”, parámetros que también están directamente referidos a las fronteras y los movimientos migratorios. Siguiendo este razonamiento, la libertad puede ser interpretada no tanto como fin sino como instrumento para el desarrollo pues los análisis referidos al futuro del mundo deberían basarse, siguiendo el razonamiento de Sen, en los procesos de globalización de la libertad en el mundo, partiendo, además, de la constatación que cada tipo de libertad contribuye a aumentar otras²¹.

Un año antes de *How to judge globalism* (2002), otra gran voz de la segunda mitad del siglo XX, Jacques Derrida, ya había hecho referencia en su *lectio siracusana* a la formación, laboriosa pero irreversible, de una nueva idea de derecho capaz de tutelar de la impunidad generada por la soberanía del estado-nación y de generar, sobre todo, una “nueva era de la ciudadanía cosmopolita” que quizás abra “nuevas leyes” de solidaridad y hospitalidad internacional²². Más allá de su aportación a una larga reflexión histórica sobre la relación de poder entre filosofía y política, este discurso auspicia una lectura actualizada – aunque mirando a las raíces antiguas de la *koiné* mediterránea – del concepto de hospitalidad internacional para el cual la otredad es convertida en familiaridad, de hospitalidad más allá del concepto tradicional de ciudadanía y, por lo tanto, de una legitimación que pasa por nacionalidad, genealogía, religión, lengua, u territorio. La profecía de Derrida des-territorializa y globaliza la ciudadanía, planteando nuevos escenarios de representación y pertenencia definitivamente abiertos por la globalización, también apuntando implícitamente al papel a jugar por la cultura en cuanto factor clave para este cambio revolucionario, alimentando una nueva percepción de ciudadanía que llegue a concretizarse en nuevas formas de derecho, política y sociedad: reflexión, esta, sobre la cual volveré en el último apartado.

Volviendo sobre el tema de las fronteras, si algo parecen habernos demostrado la dinámicas abiertas de la Guerra Fría y la crisis económica e identitaria generada por la globalización es que los márgenes tienden, por factores históricos más o menos predecibles, a una inestabilidad que, si bien es funcional a los intereses de superpotencias y multinacionales, contiene siempre el germen para un cambio relevante en todos los ámbitos de la experiencia humana. La centralidad de la frontera en el discurso político actual no hace sino confirmarnos un enfoque en los márgenes, visibles y simbólicos, que nos permite interpretarlos como termóstato fiel de la situación social y política global, siguiendo una tendencia en realidad antigua, dada por el dinamismo social y la importancia estratégica que siempre han caracterizado el *limes*, que

²² Jacques Derrida, *Tentazione di Siracusa*, 27.

hoy se ve intensificada por la multiplicación de centros y periferias, y los flujos migratorios, y el intercambio globalizado de la información.

El mundo cultural participa de esta centralidad del margen – anticipada, a nivel mediático y artístico, por el impacto tenido en occidente por las guerras de Corea y Vietnam, en plena Guerra Fría – aprovechando estas fronteras difusas y superpuestas para cuestionar prácticas políticas y económicas arraigadas como el neoliberalismo desenfrenado, la injerencia socio-cultural del estado asistencialista, la coincidencia entre subjetividad y ciudadanía nacional, y, no último, la normalización de conflictos periféricos para el mantenimiento de la estabilidad política y económica de los centros de poder.

La mediatización global y la multiplicación de centros y lugares culturales ha potenciado significativamente la capacidad del arte para funcionar como instrumento social y político subversivo en respuesta a la tendiente conversión capitalista de la gestión cultural y la educación en instrumentos del tercer sector, es decir en vehículos de legitimación más que de expresión y evolución social, en el marco de una tradición históricamente bien arraigada: la multiplicación de las fronteras, que entonces debemos leer también en cuanto espacios culturales, no ha hecho sino aumentar las oportunidades para estas subversiones, es decir para la recuperación de una verdadera vocación civil del arte al servicio de la comunidad, sea esta local o internacional.

El legado de una Guerra Fría nunca realmente terminada y la globalización en acto han puesto las bases para un replanteamiento de la identidad social y política que encuentra en la frontera un espacio, un laboratorio privilegiado: como nos enseñan los desarrollos de los conflictos del novecientos más en general, y de la expansión global de la economía desreglamentada, el centro se desplaza a los márgenes: si las mayores decisiones políticas se centran en la frontera, el disenso también debe tomar esa ruta, pero en sentido contrario, es decir arraigándose en los márgenes y mirando hacia el lado periférico, apoyándose en un discurso que desde la academia y el mundo cultural está expresando con fuerza la necesidad social y política de un replanteamiento cívico y, más en general, identitario.

El marco teórico que acompaña, directa o indirectamente, las iniciativas artísticas referidas a la frontera representa, junto con esta breve reflexión histórica, otra premisa imprescindible para el análisis comparativo que

propongo en la presente investigación: a este tema está dedicado el siguiente apartado.

2. MARCO TEORICO: FRONTERA Y VIVENCIA CROSSBORDER EN LA ERA GLOBAL (1989-2020)

Abbiamo dovuto abituarci a pensare e a scrivere in questa confusione di corpi e di luoghi, di esterno e interno, di ciò che è muto e di ciò che ha parola, di ciò che è schiavo e di ciò che è libero, di ciò che è bisogno e di ciò che è desiderio.(...)

Ma è a partire da questo terreno incerto, da questa zona opaca di indistinzione che dobbiamo oggi riprovare la via di un'altra política, di un'altro corpo, di un'altra parola.

A questa indistinzione di pubblico e privato, di corpo biológico e corpo político, di *zoe* e *bios*, non mi sentirei di rinunciare per nessuna ragione. È qui che devo ritrovare il mio spazio – qui, o in nessun altro luogo. ²³

G. Agamben

Hablar de frontera nunca ha sido tan complejo en un mundo global que se expande social y culturalmente según estrategias rizomáticas que poco comparten con los sistemas de producción epistémica bipolares heredados de los siglos XIX y XX: si bien el multiculturalismo históricamente no representa una novedad en sí, es en la rapidez y en la extrema variedad de estrategias de su manifestación globalizada que tenemos que fijar la mirada, siendo este un desarrollo que parece estar asegurando a la sociedad y a la cultura contemporánea un margen considerablemente amplio de autonomía narrativa que antes hubiera sido inesperado dada la tendencia del Estado a determinar formas y ritmos de los intercambios transnacionales. Este postulado no pretende, por supuesto, proponer una visión antitética de la histórica anterior a la globalización, sugiriendo una visión rígida y unívoca del pasado omitiendo las difuminaciones, las peculiaridades regionales, y la fluidez relativa que

también caracterizaron las relaciones socio-culturales de la era moderna o pre-moderna: más bien, es una consideración que mira a evidenciar la profusión de narraciones disruptivas, o al menos no hegemónicas, que en su desarrollo se manifiestan con creciente frecuencia una tendencia rizomática y radicante que, de hecho, caracteriza la era global.

Hablar de frontera, insertándonos en un discurso político sobre la militarización de los límites nacionales o comunitarios que aunque se haya intensificado a partir de los años Noventa – y aún más desde el 9/11 – no representa una novedad significativa en la historia global del control geo-político y étnico, no es tan inmediato como podría aparentar el seguir una tendencia mediática contemporánea, es decir la narración hegemónica de la crisis migratoria que, junto con la eco-social, también caracteriza nuestra era: como se demostrará a seguir, la filosofía política y algunas de las teorías estéticas recientes nos están proponiendo una interpretación más fluida del fenómeno migratorio y de su relación con los poderes fácticos: la construcción de una narrativa alternativa centrada positivamente en la figura del migrante como clave para una definición de la contemporaneidad global, junto con todas las narrativas de corriente alterna heredadas del segundo postguerra, ha llevado también a repensar el concepto de frontera, según una estrategia interdisciplinaria, super-regional y des-materializante.

Delinear un marco teórico para describir a la frontera en la era global implica, de hecho, exponerse a numerosos riesgos interpretativos que paulatinamente están siendo señalados en numerosas publicaciones, congresos y seminarios recientes.

Para empezar, valdría la pena de preguntarnos a qué frontera, o fronteras, nos estamos refiriendo, mejor dicho, interrogándonos acerca la ontología de la frontera contemporánea: una frontera puede ser visible y material, geo-políticamente connotada (*“the line in the sand”*), una valla, la cual es, pues, la visión más recurrente en las narraciones tradicionales de la frontera y la favorita del relato político y mediático; pero hay también una pluralidad de fronteras invisibles – sociales, culturales, lingüísticas y de género, entre otras – que no pueden ser excluidas por una narración enfocada en el concepto de frontera y en las cuales se están enfocando las miradas críticas referidas a lo fronterizo, a lo liminal, para darle a la narración de la frontera un carácter más

bien dinámico e híbrido, adecuado a la complejidad de una perspectiva socio-cultural, y aún más en la era global.

Como trataré de demostrar, es sobretodo en esta era, y especialmente en las primeras dos décadas del presente siglo, que estamos asistiendo al desarrollo de una tendencia narrativa que aprovecha al concepto de liminal, y entonces de frontera – desde ambas perspectivas, objetual y no-objetual, hegemónica y disruptiva – en cuanto terreno fértil para el desarrollo de una serie de negociaciones semánticas miradas a superar, desdibujándolas, fronteras tangibles e intangibles, con el fin de restituírnos una imagen más coherente y actualizada de la sociedad y la cultura contemporánea: una tendencia que nos llevará al concepto de las prácticas y narraciones fronterizas en cuanto laboratorio fundamental para el replanteamiento del concepto de identidad, desde una mirada tanto local cuanto global, con todas las implicaciones socio-culturales y políticas que este comportaría. En las esferas social y cultural – tradicionalmente dependientes, en su evolución, más de la conexión que de la división, y sobre todo a través de la figura del migrante y, más en general, de la intensa circulación de seres y bienes fomentada por la globalización – dicha tendencia se está manifestando especialmente en ámbito filosófico, antropológico, artístico y – aunque con cierto atraso – en la crítica de arte, y es justo a su desarrollo a partir del segundo posguerra que se refiere, aunque de manera extremadamente resumida, el presente apartado.

Asimismo, el concepto de arte fronterizo resulta ser, en sí, particularmente problemático, a partir de su nomenclatura: si “arte fronterizo” es una traducción – no exente, por supuesto del empobrecimiento semántico necesariamente derivado del proceso traductor – de la expresión “*border art*”, esta se refiere, como se verá, a una determinada dimensión histórica y regional del arte y la curaduría en y acerca de la frontera que si bien anticipa, de forma pionera, algunos conceptos y prácticas en la narraciones artísticas y curatoriales posteriores y de fronteras diferentes, presenta inevitablemente idiosincrasias regionales de tipo territorial y socio-cultural – como, por ejemplo, su estrecha relación con el concepto de “*mestizo/a consciousness*” – que por estar a la base de la unicidad de la producción cultural de la frontera entre México y Estados Unidos, por el otro resulta ser problemática si empleada para contextos histórica y culturalmente diferentes, tal y como se demostrará en el apartado

dedicado a la vigencia de dicha expresión. A dichas peculiaridades tendríamos que añadir otras características vinculadas al concepto originario y localizado de “border art” que poco comparten con un trabajo de corte global, como el enfoque regional, el desarrollo prevalentemente bi-nacional, y su estrecha vinculación a la literatura chicana.

Valdría la pena, entonces de preguntarse qué diferencia habría entre “border art”, o, en una acepción más amplia y entonces más indefinida, “arte fronterizo”, y otras manifestaciones del arte contemporáneo: considerarlo un subgénero en el arte contemporáneo sería, de hecho, puramente retórico pues el concepto de frontera – sea esta tangible e intangible – es entre los más recurrentes, entre los más desafiados, en las iniciativas artísticas y curatoriales al menos desde el segundo postguerra, y es debido a la centralidad de este tema, y entonces a un uso creciente de estrategias disruptivas en el arte y la curaduría contemporáneas, que debemos una mayor representación e intervención de la frontera geo-política, una frontera que es cada vez más simbólica: espacio de catarsis – con resultados tanto sublimes cuanto trágicos – y ruina de naciones e identidades nacionales. La frontera, en todas sus acepciones, es el sitio privilegiado para la mediación y la traducción, actividades, estas, que son primarias del quehacer artístico desde su origen: la novedad es representada por sus agentes, que en buena medida ya no se relacionan al discurso hegemónico sino que se perciben como sus cuestionadores, y por la extensa interconexión que, en las últimas tres décadas, se ha desarrollado entre dichos agentes, lo cual ha llevado a una concepción de la frontera en cuanto espacio para la convergencia de intercambios horizontales, la hibridación, y, seguido, la utopía. En este sentido, no es posible, o sería al menos del todo superfluo, distinguir al “border art” de otras manifestaciones del arte contemporáneo, caer, por así decirlo, en la tentación de una categorización estilística – tan característica de la historiografía artística tradicional por ser síntoma de su auto-referencialidad – de escaso fundamento técnico y temático, pues el concepto de arte contemporáneo y frontera coinciden, hoy más que nunca: el arte contemporáneo es frontera.

No es mi intención, por supuesto, detenerme en esta ocasión en una reflexión acerca de las metodologías que han dominado la narración histórico-artística a partir del desarrollo del concepto de “modernidad”, pero me parece importante

reportar dichas inquietudes para evitar una práctica que, especialmente en este caso, sería viciosa, y para tomar distancia del enfoque regional ínsito en la expresión “border art” o “arte fronterizo/de la frontera”.

Tal y como el arte contemporáneo, el concepto de frontera es también nexo, nudo, constantemente en proceso, razón por la cual si nos alejamos de las reconfortantes limitaciones de una aproximación tradicional – geo-política y objetual – a la frontera tenemos inevitablemente que enfrentar una semántica extremadamente liminal y en constante devenir, condición bajo la cual las fronteras conceptuales de origen hegemónica, vertical, o – como dirían Deleuze y Guattari – arbórea, están destinadas a ser constantemente desdibujadas: es así que la valla se hace conceptualmente porosa, careciendo de coherencia. Si la frontera es dada por la hibridación y la contestación, esta misma se configura paradójicamente en cuanto negación de sí misma, síntoma este de una lucha, cada vez más global y menos polarizada, entre discursos verticales y horizontales cuya consecuencia es la constante reinterpretación de su ontología. La valla no es, entonces, sino una articulación (y des-articulación) perceptual de este concepto, es una parte solamente, un vehículo, en esta sufrida negociación. Con creciente frecuencia, el espacio para esta negociación es justo aquel que, desde una perspectiva económica, había sido destinado al mantenimiento de las relaciones laborales de disparidad neocolonial y neoliberal propias de la economía globalizada: la valla militarizada, la cual cataliza, más que desalentar, los conflictos e intercambios económicos y culturales que siempre han caracterizado las zonas fronterizas, creando imaginarios – sean estos trágicos o esperanzados – que originan nuevas formas de mediación y subversión.⁷⁸ Lejos de fomentar el mito de un mundo sin fronteras – aún impensable política y económicamente – este proyecto pretende guiar la mirada hacia un concepto, y un espacio, de frontera que juega un papel protagónico en la producción semántica contemporánea: una tesis ya explorada por Mezzadra y Neilson (2013), pero que, hasta la fecha, ha encontrado escasa respuesta en la crítica histórico-artística.⁷⁹ De hecho, tal y como la creación artística (Gell, 1998), la frontera misma debería ser

²⁴ *The Migrant Image* (2013) de TJ Demos representa, por el momento, el texto más cercano a este propósito. véase: TJ Demos, *The Migrant Image: the art and politics of documentary during global crisis* (Durham: Duke University Press, 2013).

considerada como agencia (*“agency”*), consideración sobre la cual volveré en el último sub-apartado de este capítulo.

Retomando la cuestión de la valla en cuanto metáfora del concepto de frontera, la problematicidad de la narración del arte y la curaduría fronterizas se halla tanto en la mencionada dialéctica entre frontera objetual y no-objetual – ¿Acaso el arte fronterizo sólo se refiere a la valla o línea fronteriza? ¿tiene sentido enfrentarlo desde una perspectiva geo-política? Y ¿hasta que punto la cuestión política, sea esta regional o internacional, debe participar en la narración de un trabajo artístico y cultural sin quitarle voz y trascendencia, sin reducirlo a mero fenómeno contextual?– cuanto en otra dialéctica, referida a la relación entre regional y global que también se vincula a las controversias de la traducción, lingüística y práctica, del concepto de *“border art”*. De esta segunda dialéctica surge, de hecho, una pregunta referida a las dificultades propias de una investigación que, como esta, se desarrolla desde la perspectiva de los Estudios Globales: ¿cómo evitar una narración superficial, forzosamente dominada por la descripción de patrones globales, que sacrifica el particularismo local siguiendo una estrategia narrativa dependiente más de las lógicas uniformadoras de la economía neoliberal globalizada que aquellas propias de un enfoque humanístico? Esta es otra controversia para la cual se propondrá una solución tentativa a nivel metodológico y analítico, buscando un compromiso entre local y global que es clave para el entendimiento de las prácticas culturales transnacionales representadas por los casos de estudio de este trabajo.

En su acepción más amplia, el concepto de frontera ha fomentado un difuso debate interdisciplinario en el seno de la comunidad académica de las primeras dos décadas del siglo XXI: indicador, este, del papel destacado que dicho concepto juega en la articulación y narración, a la vez local y global, de las tendencias sociales y políticas de la contemporaneidad. Como se ha mencionado, la fortuna de dicho debate se define por la relación de dependencia respecto al protagonismo del concepto de frontera – junto con sus consecuencias socio-culturales – en la agenda política mundial y en la construcción del imaginario mediático a esta vinculado. vigencia del tema y su potencial en cuanto catalizador de las controversias del mundo globalizado han motivado el desarrollo de un debate inherente, en particular, los ámbitos

histórico-artístico, sociológico, semiótico y filosófico. De hecho, la articulación de un marco teórico referido a la transversalidad y disrupción cultural y socio-política del arte de la frontera, requiere una selección bibliográfica heterogénea, que brinde una visión completa y compleja de las relaciones ontológicas, sociales, culturales y políticas que caracterizan y se manifiestan en el contexto fronterizo en el momento de su narración artística y curatorial. Las aportaciones de autores y la recurrencia de algunos enfoques temáticos resultan particularmente relevantes para la comprensión de estos fenómenos dentro de un contexto globalizado. El discurso crítico relativo a dicha perspectiva de la frontera y su vinculación al mundo del arte derivado del *global turn* será, entonces, presentado mediante una selección de referencias acomodadas por la centralidad de dos conceptos, espacio y alteridad, estrechamente vinculados al objeto de estudio.

Si bien muchos de los estudios presentados en este apartado se refieren, como dicho, de manera amplia al concepto de frontera o liminal, hasta alejándose, en determinadas ocasiones, de un enfoque geo-político al considerarlo una limitación recurrente – o bien se podría añadir una obsesión, ampliamente representada por la recurrencia crítica y visual de un enfoque topográfico – en el panorama crítico referido a la frontera, las reflexiones que estos ofrecen bien pueden ser aplicadas, como se demostrará, al concepto de frontera militarizada, es decir a ese territorio definido por una relación problemática entre paisaje antrópico – el *borderscape* – y paisaje natural, y por estar sujeto a un control militar que expresa la radicalización de las controversias sociales y políticas en acto dentro y fuera de este territorio.⁸¹ Al considerar la frontera militarizada en cuanto lugar de dichas controversias se pretende evitar la limitación constituida por una aproximación objetual al tema, es decir, por un enfoque en la imagen del “muro” en cuanto emblema de dicho espacio, tendencia inherente los *borders studies* que ha sido denunciada, entre otros, por Mezzadra y Neilson (2013). A través de los siguientes sub-apartados se pretende, de hecho, proponer una perspectiva territorial: la frontera no puede resumirse conceptualmente en un objeto pues paradójicamente esta estrategia no se desviaría significativamente de la interpretación hegemónica de esta en cuanto espacio de división y exclusión. Como evidenciado por varios de los autores incluidos en el presente apartado, esta estrategia no es suficiente para

el entendimiento del dinamismo híbrido de la frontera: es un espacio en el cual se mueven cuerpos, bienes, ideas; un espacio definido por la interrelación entre naturaleza y cultura, entre ámbito privado y público. La presencia de dicho objeto no puede representar la complejidad del territorio fronterizo y menos su carácter transversal y disruptivo: la selección de las referencias teóricas a describir se ha movido en una dirección opuesta a dicha tendencia crítica, ahondando, más bien, en los ámbitos de la crítica postcolonial, la sociología, la filosofía política y la estética para lograr un entendimiento de la complejidad y del potencial social, político y visual de dicho espacio.

El cuerpo migrante en cuanto subjetividad local y global producida por la frontera constituye, como dicho, un buen punto de partida en el análisis de dicho territorio, dada su recurrencia tanto en la crítica histórico- artística, sociológica y filosófica cuanto en la producción plástica contemporánea.

Los intensos flujos migratorios y los mecanismos socio-económicos del mundo globalizado que caracterizan este inicio de siglo, y el movimiento transfronterizo de subjetividades que de estos derivan, ha llevado muchos académicos a individuar en el migrante la figura paradigmática de la sociedad hodierna. Entre otros, es oportuno mencionar a Bhabha, Appadurai, Agamben, Bourriaud, Balibar y Demos debido a la estrecha relación de su análisis con el concepto de *margen* y de subjetividad liminal propuesta en su obra. Para dichos autores, las vivencias fronterizas y transfronterizas resultan de especial interés no solamente por ser emblemáticas de la condición existencial contemporánea, sino también por su potencial innovador y disruptivo en la sociedad y la cultura. Los siguientes sub-apartados tiene el propósito de resumir las aportaciones más pertinentes al tema tratado, desde un enfoque transnacional y disruptivo especialmente vinculado a la interpretación contemporánea de los conceptos de alteridad y espacio.

2.1 La frontera como vehículo de nuevas subjetividades globales: Homi Bhabha, Arjun Appadurai y Néstor García Canclini.

La frontera militarizada actual es una realidad geo-política derivada en gran medida del pasado colonial europeo y de su legado en el contexto de la Guerra Fría: la vinculación de la crítica postcolonial con estos espacios intersticiales de

exclusión/inclusión es significativamente latente en la obra de estos autores, definida por una centralidad, derivada de la práctica colonizadora, del concepto de alteridad en cuanto catalizador de subjetividades modernas y contemporáneas.⁸² En *The location of culture* (1994), Bhabha identifica en los procesos derivados de la articulación de las diferencias culturales una fuente crucial de renovación tanto teórica cuanto política, originada de espacios intersticiales como aquello fronterizo, que proveen terreno fértil para el desarrollo de estrategias individuales y colectivas de subjetividad: la frontera es, para el autor, lugar propicio no sólo para la colaboración, sino también para la contestación hegemónica, actos que definen la idea de sociedad en sí pues representa una zona intermedia fundamental para la negociación de experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, intereses comunitarios, y valores culturales. Desde esta perspectiva, es posible identificar en las fronteras, sean estas militarizadas o menos, zonas emblemáticas de revisión del pasado y laboratorios del futuro en las cuales la acción humana interviene el espacio en cuanto “acto insurgente de traducción cultural”.⁸³

El potencial social y político de la frontera parece ser confirmado por el análisis de Appadurai en *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) de la relación entre ciudadanía y democracia por individuar, de manera afín a Bhabha y Balibar, en el movimiento más allá de las fronteras nacionales el origen de las subjetividades modernas, relacionándolas, en su caso, con el papel desarrollado por los medios de comunicación de masa en la creación de una sociedad global definida como audiencia migrante en la cual “imágenes en movimiento” encuentran individuos des-territorializados originando nuevos imaginarios colectivos²⁶. Tal y como evidenciado por muchos trabajos artísticos dedicados a la frontera, estos imaginarios derivan, por un lado, de la instrumentalización política de conflictos sociales, étnicos y religiosos, y, por el otro, de su aprovechamiento social y estéticamente subversivo, contribuyendo a plasmar, en ambos casos, el concepto contemporáneo de otredad.⁸⁴ La controversia fronteriza se halla, entonces, estrechamente vinculada con el

²⁵ Homi Bhabha, *The location of culture* (New York: Routledge, 1994); Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, trad. César Aira (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013), 10.

²⁶ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, trad. Gustavo Remedi (Montevideo: Ediciones Trilce, 2001), 4.

poder que el Estado delega a los medios de comunicación de masa: el imaginario colectivo que estos plasman y difunden - del cual el migrante transfronterizo es víctima e instrumento - contribuye, por un lado, a una visión idealizada de Occidente y del Norte desde el Sur global que tiene su parte de responsabilidad dentro del corolario de razones que llevan a migrar, y, por otro lado, a una actitud prejuiciosa frente a la otredad, a la cual, como se demostrará, el artista y curador suele responder con una lectura contra-hegemónica que a la unilateralidad y verticalidad opone experiencias transnacionales e interculturales contribuyendo al fortalecimiento de “esferas públicas diaspóricas”, para usar una expresión del mismo autor, que minan las teorías que sustentan la idea de la prominencia política y social del estado-nación y la de supremacía cultural (neo)colonial⁸⁸. En la teoría de las artes esta idea es desarrollada ulteriormente por la estética rizomática que Bourriaud (2009), siguiendo a Deleuze y Guattari (1972; 1980), resume bajo el concepto de ciudadano, y en especial manera de artista, *radicante*: figura emblemática derivada de una tendencia de evidente carácter transnacional y transcultural en las vivencias y expresiones visuales del inicio de siglo XXI, utilizando una metáfora botánica que define la humanidad contemporánea por su desarraigo o, mejor dicho, por sus múltiples raíces⁸⁹. Es una humanidad de-centralizada y erradicada, opuesta a cualquier lógica identitaria relacionada al concepto de estado-nación, en la cual el artista des-territorializado destaca como protagonista de un nuevo cosmopolitismo social, cultural y político.

⁸⁹ La perspectiva propuesta por Néstor García Canclini (1989) de una globalización plural dada por la apertura no sólo de los mercados sino de los repertorios simbólicos nacionales para su hibridación se pone en continuidad con la propuesta de Bhabha y Appadurai a pesar de no vincularse directamente a un discurso postcolonial⁹⁰. El autor se pregunta si sea posible “democratizar” no solo sino también “la capacidad de hibridarlos, de combinar los repertorios culturales que expande esta época global no sólo el acceso a los bienes” para evitar que la globalización se limite a un “globalismo” homogeneizador” que

⁸⁷ Appadurai, *Modernity at Large*, 3.

⁸⁸ Véanse: Nicolas Bourriaud, *The radican* (New York: Lukas & Sternberg, 2010); Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma: introducción*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-textos, 2005).

⁸⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (México: Debolsillo, 2009), xx.

negaría las oportunidades representadas por la vertiginosa circulación de personas y bienes de dicha época, y su respuesta plantea una serie de requisitos para que se concrete esta globalización de procesos de hibridación cultural, es decir: globalizar lo derechos del ciudadano y reconocer las hibridaciones interculturales y transnacionales derivadas de las migraciones, y de la globalización misma, como parte de un concepto más abierto de ciudadanía³⁰. El resultado de esta operación no sería meramente conceptual, sino que tendería a la consolidación de un “espacio público transnacional”, única alternativa y respuesta posible, según García Canclini, al unilateralismo nacional y neoliberal que halla en la frontera militarizada una de sus expresiones más elocuentes: un concepto de espacio verdaderamente público que la frontera ya representa, como se verá, en la propuesta de numerosos artistas y curadores conjuntamente con las prácticas sociales y políticas de las mismas comunidades fronterizas y de las asociaciones para los derechos humanos operantes en fronteras. Mostrar esta visión de la frontera como oportunidad disruptiva y transnacional desde un enfoque histórico artístico es justamente el objetivo general del presente proyecto de tesis.

2.2 Frontera, ciudadanía y derecho en la filosofía moral: Étienne Balibar y Giorgio Agamben.

⁹⁴ Es posible relacionar la frontera y la vivencia migrante también con el paradigma agambiano expresado en el concepto de *homo-sacer* (1998): el migrante que cruza la frontera, el ciudadano fronterizo, el refugiado son acomunados por la negación, sea esta temporánea o permanente, de los derechos que la ciudadanía implica: derechos que el Estado concede, suspende o niega debido, según el autor, a su condición paradójica de entidad dentro y fuera de la ley al mismo tiempo.⁹⁵ Dicha paradoja del estado-nación contemporáneo - también denunciada, entre otros, por Brown (2013) y Balibar

³⁰ La insistencia en el concepto de ciudadanía es, por supuesto, vital en el discurso sobre la frontera como en cualquier reflexión sobre la sociedad de la era global: si Canclini auspicia una globalización de la ciudadanía, veremos como Agamben nos propone, aunque desde un enfoque muy diferente, otra visión esclarecedora de este concepto, aborreciéndolo en cuanto instrumento de control hegemónico.

⁹⁶ Véase la versión integral del corpus agambiano dedicado al tema: Giorgio Agamben, *Homo Sacer* (Macerata: Quodlibet, 2018).

(2013) - es la que le permite al Estado ejercer una suspensión de los derechos del ciudadano mediante la declaración de un “Estado de emergencia” que conlleva a un control de la vida vinculado a la experiencia de los campos de concentración del siglo XX, cuyos rasgos socio-políticos delatan una afinidad significativa con la vivencia de las zonas fronterizas militarizadas.

Es más, en el corpus agambiano, la no-familiaridad es indicada como carácter distintivo de la narración postcolonial, al punto de justificar el enfoque, recomendado para la literatura mundial contemporánea, en historias transnacionales como aquella del migrante, del colonizado, y del refugiado político. Esta sugerencia coincide, de hecho, con el desarrollo simultáneo de una tendencia, en la crítica artística contemporánea, a centrar su análisis en dichas historias.

No es entonces forzado imaginar a la cultura global postcolonial resumida en la condición existencial transfronteriza y caracterizada por una constante reelaboración del discurso sobre la otredad en la cual la cultura juega un papel destacado. Como se pretende demostrar mediante la presente investigación, las artes visuales contemporáneas en especial suelen desarrollar propuesta plásticas y curatoriales que ponen al individuo reducido a la condición de *homo sacer* en la condición de recuperar la humanidad denegada por la geopolítica estatal a través de acciones disruptivas - y seguidas cercanas a la utopía - que serán objeto del presente trabajo.

98

En el mismo ámbito de la filosofía política y moral, otro académico ya mencionado, Balibar, destaca por su denuncia, en *Cittadinanza* (2012), de una tendencia autoritaria en las políticas gubernamentales de las presentes democracias liberales que afecta el goce de los derechos civiles y los límites del pluralismo, que se manifiesta justamente en el énfasis retórico y en la ingente inversión estatal en materia de seguridad nacional relacionados con el tema fronterizo. Entre las iniciativas ejemplares de esta tendencia, el autor destaca las legislaciones y los procedimientos de excepción derivados de los atentados del 11 de Septiembre 2001, así como las restricciones al derecho de libre circulación y la “fabricación” de poblaciones que se incluyen en una

99

dimensión ilegalizada originada de los flujos migratorios - en este último caso, ya señalada por Dal Lago (1999)³².

Balibar hace notar que justamente el (neo)liberalismo oficial del cual se originan estas prácticas institucionales propicia la renovación de formas de conservadurismo social y político en nombre de una defensa de la sociedad y de la “libertad democrática”, determinando un escenario socio-político en el cual factores propios del pluralismo - como el activismo político y la rebeldía social, o como la diferencia cultural y religiosa - son sometidos a un juicio institucional que se reserva el derecho de incluirlos en la categoría de crimen por la amenaza potencial que estos representan para los supuestos principios constituyentes de las democracias occidentales: es justo en esta última tendencia política que se expresa plenamente, según Balibar, la paradójica antinomia entre democracia y ciudadanía, de la cual la frontera representa un espacio ejemplar. La acción del artista y el curador interviene que interviene este espacio controvertido recupera y fomenta, por lo tanto, dicho pluralismo negado por las políticas estatales de seguridad nacional, participando, a la vez, en la construcción de nuevas subjetividades globales seguido a partir de la colaboración estrecha entre artista y comunidad ciudadana en un fluir continuo, experimental e incluyente de cuerpos y significados de un lado al otro de la frontera y entre fronteras diferentes.

100

2.3 Estéticas de la frontera: Nicolás Bourriaud, T. J. Demos y Élis Ganivet

T.J. Demos (2013) representa otra referencia destacada en el ámbito de la crítica artística relacionada con los temas de migración y frontera. También en su visión la condición de vida del exiliado, del excluido, del migrante revela las distorsiones e injusticias producidas por un presente que - retomando a Benjamin y Said - el autor describe como “*modernity-as-exile*”³³. De manera similar a Bourriaud, el autor procura evidenciar el potencial positivo que subyace a las intersecciones entre las negociaciones estéticas y las

105

³² Alessandro Dal Lago, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale* (Milán: Feltrinelli, 2012).

³³ Demos, *The migrant image*, 1-2.

circunstancias políticas que se dan acerca de la movilidad geo-política actual, distanciándose de los riesgos que comportaría analizar el fenómeno migratorio bajo el sólo filtro, aún recurrente, de una melancolía piadosa que perpetra una visión neocolonial y primermundista de dicha temática, para situarse en el marco de una narración alternativa vuelta a destacar el papel social y político de las artes visuales en el debate sobre la migración. Las aportaciones individuadas por el autor en el arte migrante pueden ser adoptadas también para un análisis del arte fronterizo pues las negociaciones artísticas que se producen en estos espacios liminales constituyen soluciones estéticas que resultan ser muy apropiadas para representar y criticar los desplazamientos que caracterizan la era global y para la creación de archivos valiosos que revelan, según el autor, el potencial de la conciencia histórica relacionada a dichos temas. Otra aportación del arte migrante señalada por Demos se refiere al artista en cuanto vehículo de relaciones sociales por su capacidad para desarrollar nuevas formas de comunicación transnacional antitéticas al atavismo y a la hostilidad xenófoba, anticipando, a la vez, formas de vida que, al rechazar cualquier modalidad convencional de pertenencia, redirigen las fuerzas de la movilidad global en contra del estancamiento representado por la mercantilización y la tendencia a la homologación global, así contrastando los fundamentalismos contrarios a la globalización cultural. Estas últimas aportaciones se vinculan de particular manera con los fines de la presente investigación al destacar la aportación de las artes visuales a la sociedad contemporánea, específicamente en la construcción de una narración y una memoria transnacional y disruptiva de la frontera. Las vertientes evidenciadas por Bourriaud y Demos constituyen, de hecho, la referencia teórica privilegiada por el presente proyecto pues sus objetivos específicos han sido deducidos justo de sus estéticas respectivamente radicante y migrante.

106

Los discursos sobre la frontera no se refieren únicamente a la crítica filosófico-estética antes mencionada sino también a cuanto destacado por numerosos analistas políticos e historiadores contemporáneos, entre los cuales se pueden señalar los notorios *Empire* (Hardt & Negri, 2000) y *Walled States, Waning Sovereignty* (Brown, 2010) por su pionera denuncia de las controversias expresadas por dicha dialéctica. El ensayo de Brown en particular identifica en el fuerte incremento global de estados amurallados una tendencia

característica de las políticas internacionales de la primera década del siglo XXI, tendencia que no ha desaparecido ni ha aminorado en los últimos diez años, a confirmación del “giro autoritario” señalado por Balibar.

Como se demostrará, la propuesta artística dedicada al tema fronterizo se inserta en el horizonte crítico con una participación que es, a la vez, afirmativa y propositiva pues si, por un lado, el arte y la curaduría fronteriza confirman las vertientes evidenciadas por la literatura histórico-artística de referencia, aportan, por otro lado, al desarrollo de nuevas vertientes críticas.¹⁰⁷ En este sentido, esta investigación se pone en continuidad con las fuentes mencionadas evidenciando los signos, evidentes en el arte y la curaduría fronteriza, de una transición en acto de una democracia parlamentaria a una democracia participativa ya señalada por Weibel (2015) que, originada del sueño utópico de la democracia directa planteada por las repúblicas soviéticas y por la crisis de las democracias parlamentarias de los años Sesenta del siglo pasado, parece finalmente encontrar en la era global los presupuestos sociales, culturales y tecnológicos propicios para su desarrollo³⁴.

¹⁰⁸ *Border Wall Aesthetics, Artworks in Border Spaces* (2020) de Élis Ganivet constituye una tercera y más reciente referencia para la definición de una estética de la frontera, siendo, además, el primer estudio con un enfoque global en la estética fronteriza.

¹⁰⁹ Aunque la autora de este estudio, entre los más recientes sobre el concepto de estética fronteriza, adopte el enfoque objetual en el muro criticado, como se verá, por Mezzadra y Neilson (2013) y divergente de las intenciones del presente trabajo, logra documentar las manifestaciones de dicha estética a escala global brindando una perspectiva actualizada de este concepto. La perspectiva global, presentada en la forma del análisis comparativo – metodología compartida con la presente investigación – de una selección de casos de arte de la frontera de la Guerra Fría a nuestros días, representa una de las principales aportaciones del trabajo de Ganivet, junto con la elección de articular el análisis en tres contextos fronterizos militarizados emblemáticos de la era contemporánea: el muro de Berlín, la frontera amurallada entre Palestina e Israel (y especialmente la zona de West Banks) y el muro entre México y

³⁴ Peter Weibel, “People, Politics and Power,” en Weibel, “en *Global activism: art and conflict in the 21st century*, ed. Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media, 2015), 58.

Estados Unidos.¹¹² Dichos casos ejemplares han sido seleccionados por Ganivet debido a su relación con dos rupturas históricas – el final de la Guerra Fría (1989) y los atentados del 11 de septiembre 2001 – de las cuales se origina una normalización y multiplicación de la muralla fronteriza. Según la autora, dichos muros son investidos de una autoridad que contradice las fuerzas de la globalización y su erosión progresiva de la frontera, observación en buena parte problemática que revela desde el principio las limitaciones de un enfoque objetual en la figura del muro.³⁵ Aunque la autoridad del muro es, por supuesto, limitante, esta motiva, a la vez, una proliferación de estrategias de migración y comunicación transnacional que subvierte la semántica identitaria del estado nación perpetrada por el muro mismo. Dichas estrategias son el motor tanto del dinamismo social de la frontera cuanto de la producción artística y curatorial de este contexto, razón por la cual un estudio histórico-artístico de la frontera debería privilegiar un enfoque espacial y social más que objetual.¹¹³ Esta perspectiva no es contemplada por la autora, quien, justo por la elección de enfocarse en el objeto del muro, no concibe la frontera en cuanto entidad dinámica pues los procesos de inclusión y exclusión que también Ganivet refiere a la frontera son interpretados de manera contraria a las aportaciones críticas mencionadas, y especialmente a Vogel (2013) y Mezzadra y Neilson (2013) proponiendo una visión mayormente estática de la frontera: si la inclusión es motivada por la autora por la ilusión hegemónica de una comunidad nacional, cultural y religiosamente compacta definida por la frontera, la exclusión es interpretada en cuanto proceso necesario para la creación de dicha comunidad.¹¹⁴ Dicha interpretación propone una dialéctica de la frontera bastante reductiva de la vitalidad social fronteriza, que es necesario desarrollar ulteriormente para describir la real complejidad del espacio intervenido por artistas y curadores: el significado atribuido por Ganivet a dichos procesos conduce a una explicación problemática de la razón de ser de la frontera pues sería paradójico entender su carácter incluyente como una clausura: este es dado más bien, por una red compleja de conexiones y prácticas sociales que producen contra-narraciones y contra-espacios de la

³⁵ Élisabeth Ganivet, *Border Wall Aesthetics, Artworks in Border Spaces* (Nueva York: Columbia University Press, 2019), 14.

frontera que definen el carácter fluido e híbrido del territorio fronterizo hasta – y sobre todo – en los contextos militarizados.

115

Antes de Ganivet, la estética fronteriza ya había sido, de hecho, conceptualizada de manera más dinámica por Guillermo Gómez Peña al connotarla – especialmente a partir de la fundación de la compañía performativa *La Pocha Nostra* (1993) – como nueva solución formal y socio-cultural experimental, híbrida y subversiva, basada en la parodia de los estereotipos sociales condensados en el imaginario y la sociedad de la frontera norteamericana, siendo la propuesta de Gómez Peña fuertemente connotada por un enfoque local, mientras que el análisis de Ganivet es el primero, en la escasa bibliografía crítica dedicada específicamente al arte y la curaduría de la frontera militarizada fuera del ámbito del catalogo de exposición (Gómez Peña, 2003; Bonansinga, K. & Lippard, L., 2014) en proponer una perspectiva glocalizada: impulsada tanto por las peculiaridades locales, históricas y culturales de dicho espacio cuanto por su difusión global que permite una comparación a escala transnacional de la narración artística fronteriza. La presente investigación continúa la tendencia inaugurada por este estudio en cuanto a la común elección metodológica, la escala global y la perspectiva glocal, pero con algunas diferencias importantes, partiendo del ya mencionado distanciamiento del enfoque objetual de Ganivet en el objeto del muro al preferir una conceptualización más amplia de la frontera fundamentada en el concepto de frontera en cuanto espacio social y, más precisamente, *borderscape*, con la connotación dinámica e híbrida que este implica. Además, en el trabajo de Ganivet el discurso sobre la curaduría de la frontera es prácticamente ausente, a diferencia del papel igualitario que esta juega, en el presente estudio, en la descripción del tema al lado del arte fronterizo pues un análisis del *borderscape* desde la perspectiva de las artes visuales que no incluya de las tendencias curatoriales referidas a dicho contexto brindaría una visión parcial y fuertemente fragmentada de la frontera: la iniciativa curatorial en y sobre dicho espacio permite reforzar las conexiones formales y socio-culturales expresadas por y entre las los artistas y las comunidades de los cuales se origina el *border art*, dándole mayor difusión y coherencia crítica y permitiendo, a la vez, la individuación de las tendencias incipientes en este ámbito artístico.

118

Las tendencias formales y conceptuales en el arte fronterizo

visibilizadas e influenciadas por la curaduría merecen particular atención no sólo por la perspectiva glocal que estas brindan de este tipo de arte, sino también por su influencia en el desarrollo del debate crítico, se este artístico, filosófico o socio-político, de la frontera, dada por esa relación privilegiada entre arte y sociedad contemporánea señalada por Vogel (2013).

119

Otra divergencia se refiere al enfoque transcultural y transnacional de la selección de casos propuesta para la presente investigación: para quien escribe, la producción de proyectos artísticos y curatoriales que unan subjetividades procedentes de diferentes contextos fronterizos – como los ya mencionados *Khaled's Ladder* (2016) de Khaled Jarrar o *Wall on Wall* (2019) de Kai Wiedenhöfer – estableciendo redes de solidaridad y crítica social global afines al discurso de Sassen (2003), representan una parte fundamental del potencial social del arte fronterizo desde la perspectiva del *global turn*. Dicho enfoque no es contemplado por el trabajo de Ganivet que, en parte descuidando la perspectiva global en la cual se sustenta también su análisis, llega a connotar negativamente la intervención de la frontera por parte de artistas no pertenecientes al contexto local mediante el ejemplo de los *graffiti* de Banksy en los *West Banks*. El caso de Banksy es efectivamente controversial, pues su intervención del espacio traiciona una apropiación más individual y vertical, que social y horizontal, del espacio fronterizo: no se puede hablar de una devolución del espacio público a la comunidad local ni de una investigación de la especificidad local ya que buena parte de los murales del artista en los *West Banks* bien hubieran podido ubicarse en otro muro, no necesariamente vinculado a la frontera amurallada. Banksy, como es usual en el *graffiti* de origen urbano, pone más bien su sello al muro fronterizo – operación no tan distinta de la fundación del *Walled-off Hotel* (2017), aunque este último sí implique una re-apropiación económica del espacio “público” por parte de la comunidad local – pues el contacto con la población local al ejecutar los *graffiti* es mínimo y de carácter anecdótico.³⁶ Posiblemente la postura de Ganivet sea motivada por la selección de casos adoptada, la cual representa,

120

³⁶ Baste pensar en el celebre comentario dirigido a Banksy por un hombre palestino (“We don’t want it to be beautiful. We hate this wall, go home”), usado por Ganivet para denunciar lo inadecuado que puede ser, social y formalmente, una estética fronteriza aplicada desde “afuera”: perspectiva que remarca el carácter contradictorio de la elección de la autora de Banksy en cuanto “*landmark artist*” de la frontera entre Palestina e Israel. Véase: Ganivet, *Border Wall Aesthetics*, 117.

de hecho, el aspecto más problemático de su investigación, especialmente en el caso de los artistas de referencia (“*landmark artist*”) – Joseph Beuys para el muro de Berlín, Banksy para la los West Banks y Frida Kahlo para la frontera entre México y Estados Unidos. escogidos para introducir la estética fronteriza local.¹²¹ La elección de Beuys es tan problemática como aquella de Banksy pues tampoco la obra de este artista destaca por un enfoque en la temática fronteriza o en el objeto específico del muro de Berlín pues, en las palabras del artista mismo, el muro de Berlín nunca ha tenido mucha importancia debido a su poca credibilidad (Beuys, 1993): este no niega el muro pero lo menosprecia, restarle importancia es parte de la estrategia subversiva de Beuys.¹²² Si bien en *Richtkräfte, einer neuen Gesellschaft* (1977) el artista incluye el tema del muro del Berlín destacando su papel en la formación de la sociedad contemporánea, dicho tema seguramente no representa un *leitmotiv* en la producción del artista. Más cuestionable aún, la individuación en la figura de Frida Kahlo del artista de referencia para la frontera entre México y Estados Unidos es altamente controversial debido al enfoque contemporáneo del estudio de Ganivet y a la evidente independencia de la obra de Kahlo del tema del muro fronterizo o de la militarización de dicha frontera (de hecho inexistente en la época de la artista).¹²³ Cabe mencionar, en fin, que la elección de Frida Kahlo como artista de referencia para el contexto mexicano es problemática desde hasta desde un punto de vista disciplinar pues cae en el cliché de una conservadora asociación prioritaria del arte mexicano a las figuras de Frida Kahlo y Diego Rivera en un momento en el cual la historiografía artística latinoamericana está cumpliendo un gran esfuerzo de valoración de la complejidad artística del México contemporáneo a dichos artistas, también motivado por la urgencia de erradicar la visión estereotipada y evidentemente reductiva de la producción artística mexicana originada por la insistencia crítica y mediática en dicho binomio: por

³⁷ Controversial es también la elección de la obra de referencia para justificar una relación de Kahlo con la frontera: *Autorretrato en la frontera* (1932) es de hecho la única obra en la vasta producción de la artista mexicana en abordar específicamente el tema de la frontera y, sin embargo, no hay ninguna relación con el concepto de estética del muro fronterizo, inexistente, como ya señalado, tanto en la obra cuanto en la época de la artista. La descripción del tema no manifiesta además, ningún cuestionamiento del espacio fronterizo, proponiendo más bien una dialéctica antropológica y cultural que, involuntariamente, termina describiendo la realidad fronteriza contemporánea más eficazmente que el muro en el cual se enfoca el discurso de Ganivet.

lo tanto, la de Ganivet tampoco se puede considerar una elección feliz considerando el corte académico del análisis propuesto.

La tendencia de la autora a introducir el discurso artístico relativo a cada frontera mediante un artista *mainstream* penaliza, en parte, la valoración de artistas menos conocidos y (mayormente) comprometidos con el tema de la militarización de la frontera, los cuales son documentados por Ganivet mediante una selección de obras ejemplares en el apartado que le sucede a aquel dedicado a los “*landmark artists*”: el material recopilado por la autora denota, de hecho, un trabajo de recopilación de información histórico-artística vasto y actualizado, que, sin embargo, presenta algunas partes problemáticas en su canalización conceptual. Aunque sea posible deducir del texto que los artistas escogidos por la autora representen una referencia en cuanto punto de partida para una reflexión sobre las implicaciones culturales de la frontera, la escasa o nula relación de los mismos con el enfoque de estudio – la frontera militarizada – y la terminología escogida por la autora – “*landmark*”, tan problemático cuanto “*inclusion*” – manifiestan una ambigüedad que complica la narración del tema. Una última vertiente de la problemática metodológica del estudio de Ganivet es constituida por la tendencia a una narración más descriptiva que analítica que impide concretar una clara definición histórico-artística del arte fronterizo: la autora parece, más bien, abrir un debate sobre dicha solución, eventualmente inaugurando una tendencia en la crítica artística de las próximas décadas.

Se ha querido resumir brevemente las partes más controversiales del texto de la autora para evidenciar las disonancias con la metodología de la presente investigación, infiriendo el camino a seguir de un análisis de la problemática del texto de Ganivet. Sin embargo, este constituye una referencia indispensable a su desarrollo pues la autora tiene el mérito de haber inaugurado una historiografía artística global de la frontera militarizada, presentando una selección muy documentada de obras visual y conceptualmente eficaces, en su mayoría, que desde los años ochentas a nuestros días han narrado y cuestionado las tres fronteras en análisis. Su propuesta constituye, por lo tanto, un punto de partida fundamental para las futuras investigaciones con el mismo enfoque temático, y es justamente esa la

relación que la presente investigación guarda con la estética del muro fronterizo descrita por Ganivet.

2.4: El concepto de producción social del espacio aplicado al contexto fronterizo: Lefebvre, Lippard, Sassen, Mezzadra y Neilson.

124

A pesar de no haber sido producida en el marco del *global turn*, la teoría lefebvriana sobre la producción del espacio (1974) representa un buen punto de partida para el acercamiento al concepto de *borderscape* en cuanto producto de la práctica social.³⁸

En este ensayo, el autor insiste en la necesidad de desmentir la idea de espacio en cuanto entidad neutral e inocente pues este debe ser considerado, más bien, como una morfología social. A confirmación de la imposibilidad de concebir el espacio en cuanto entidad neutral, Lefebvre define la práctica social en cuanto determinada por las relaciones de inclusión-exclusión que concurren en la creación del espacio, concepto que se adscribe plenamente al contexto fronterizo.

El espacio de la frontera, con su complejidad conflictual, bien aplica la visión sociológica de Lefebvre al configurarse como clara negación de la inocencia del espacio: ni el territorio natural, ni el ser humano que lo habitan y atraviesan, definiéndolo, pueden mantener una posición neutral debido al uso social y político que se hace de dicho espacio. El espacio lefebvriano es “una realidad social, un conjunto de relaciones y de formas”, concepto que rechaza cualquier objetivación o subjetivación del mismo: es un espacio dado por acciones sociales de superposición y multiplicación cercano al dinamismo híbrido de la frontera.³⁹ Cabe añadir a la visión de Lefebvre que dichas acciones se ven multiplicadas por los mecanismos económicos y el desarrollo tecnológico que caracterizan la globalización, delineando un panorama contemporáneo evidentemente connotado por la práctica social.

³⁸ Como demostrado por el análisis de Krichker sobre la institucionalización de la violencia en la zona fronteriza de Melilla a partir de la concepción espacial lefebvriana. Véase: Dina Krichker, “Making Sense of Borderscapes: Space, Imagination and Experience,” *Geopolitics*, vol. 26 (2021): 1224-1242.

125

³⁹ Henri Lefebvre, *The production of space* (Malden, Mass: Blackwell, 2016); Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 170.

126

El autor enfrenta también la idea del espacio como lugar del deseo – concepto retomado por Lippard (1997) – es decir, espacio mental creado por la proyección del deseo que ejerce una injerencia en la creación del espacio real, lugar en el cual se proyecta el imaginario del deseo, con resultados frustrantes debido a la ausencia del objeto deseable.¹²⁸ El concepto del espacio como catalizador de deseos es relacionado a la frontera y a la cuestión de género por Biemann en su *Performing the border* (1999).¹²⁹ Dicha visión puede ser ampliada al considerar los imaginarios espaciales que impulsan el movimiento transfronterizo – no solamente migratorio – que caracteriza el espacio “real” de la frontera, imaginario al cual Muntadas hace alusión en *Fear/Miedo* (2005) y *Miedo/Jauf* (2007), diada que constituye otro trabajo fundamental dedicado a la frontera.

Los espacios contemporáneos en cuanto lugares del deseo son descritos por Lefebvre como “espacios extraños: homogéneos, racionales, coactivos, y sin embargo espacios dislocados”.¹³⁰ Si bien, en este caso, el autor haga referencia en particular al espacio del centro comercial (anticipando a los “no-lugares” de Augé, 1992), esta definición puede ser adaptada al espacio fronterizo: un lugar racionalizado por la continuidad de la línea geo-política que demarca la frontera, la cual implica necesariamente una coacción y dislocación tanto natural cuanto social. El racionalismo de la partición cartesiana del mundo entra en contraste con la irracionalidad del deseo, originando ese espacio “extraño” definido por una pugna, aparentemente infinita, entre espacio mental y real.

Otra cuestión importante puntualizada por el autor consiste en la inadmisibilidad de la disociación entre naturaleza y cultura: en el caso del espacio fronterizo, esta consideración es mayormente acertada considerando la fuerte incidencia antrópica en la creación del *borderscape*. Lefebvre extiende el concepto a la genealogía del espacio, concebido a partir de una reflexión sobre la relación del pensamiento marxista con el concepto de creación del espacio, en cuanto producto de una comunidad social, llegado a caracterizar al espacio como prevalentemente social y antrópico y como responsabilidad de la sociedad que lo habita: el espacio no puede ser confiado al individuo o a una

⁴⁰ Lefebvre, *La producción del espacio*, 153.

“entidad” sino a una realidad social. La “entidad” la cual se refiere el autor es el poder político, al cual no corresponde, de hecho, la creación del espacio, y también en este caso, la visión de Lefebvre puede ser extendida al espacio de la frontera militarizada: el estado-nación puede intervenir el espacio empleando diferentes estrategias que aseguren una homogeneidad narrativa e institucional entre su espacio periférico y el poder central – geo-política, toponímica, ingeniería civil y militar, política migratoria - pero dicha intervención no produce el espacio, sino que lo reproduce “en cuanto lugar y medio de las relaciones sociales que le son confiadas”, de las cuales deriva la producción del espacio.⁴¹ La separación latente en el discurso lefebvriano entre poder político y comunidad local y el poder generativo y re-generativo de la práctica social en la creación del espacio bien se pueden aplicar a la realidad fronteriza, en la cual el espacio, en cuanto espacio social, es plasmado a nivel local por un complejo fluir de relaciones y actos socio-culturales. Dicha visión puede ser extendida, a su vez, a la práctica artística y curatorial de la frontera pues sus fautores también habitan, de manera sea permanente sea temporánea, la frontera. Como señalan Lippard (1997) y Ganivet (2020), dicha práctica adquiere plenamente sentido sólo y cuando procede de o incluye a la comunidad lugareña, y esta es la idea que ha guiado también la selección de casos de la presente investigación. Sin embargo, Lefebvre reconoce que el poder político influye indirectamente en la creación del espacio pues su historia se origina de la dialéctica entre la autoridad al mando y los grupos demandantes a esta subordinados, tesis confirmada por el espacio de la frontera, cuya dimensión histórica surge efectivamente de una relación similar entre poder estatal y cívico. Si bien dicha dialéctica constituye el presupuesto fundamental del espacio histórico, su proceso generativo mantiene, en buena medida, su independencia de la autoridad política, garantizando su renovación por parte de la sociedad.

Dado el origen marcadamente social de la teoría de Lefebvre, una narración geográfica del espacio no es admisible pues esta no considera ni la práctica social ni la transformación en “los ritmos espacio-temporales de la naturaleza” que esta produce, como demostrado por las iniciativas toponímicas. Es más, la

⁴¹ *Ibidem.*, 356.

geografía en cuanto instrumento hegemónico implica una fragmentación del espacio en el sentido de dispersión, segregación, separación y localización – verbos fundamentales en el léxico de la frontera militarizada – que impide la cohesión social, estrategia que el autor vincula apropiadamente con la fragmentación que caracteriza la narración mediática del espacio. Y, sin embargo, esta misma fragmentación puede desbordar el poder político, históricamente no preparado a los complejos desarrollos sociales de un espacio discontinuo, con el consiguiente fortalecimiento del aparato militar asignado al control del espacio.¹³² También desde esta perspectiva es posible establecer un paralelismo con el espacio fronterizo y, especialmente, con el arte y la curaduría de la frontera, dado no sólo por su carácter disruptivo respecto a una geografía hegemónica sino también por la notable recurrencia – no ajena a una tendencia contra-cartográfica ampliamente documentada para las últimas tres décadas del arte contemporáneo (Rogoff, 2000; Bourriaud, 2003; Biemann, 2003; Sassen, 2003) – de trabajos de corte topográfico que cuestionan esta misma práctica mediante una contra-narración histórica y social que supone una revolución de la producción histórica del espacio tradicionalmente dada por la inscripción de la sociedad/cultura en la naturaleza: proyectos como *Radical Geographics* (2002; 2007) de Rogelio López Cuenca y *Delimitations* (2018) de Marco Ramírez “Erre” y David Taylor deben ser leídos como indicadores de esta revolución en el discurso social sobre la historia del espacio. La creación artística del espacio se adscribe en la práctica social encargada de impulsar un espacio diferente, un contra-espacio expresión de una contra-cultura en el sentido de alternativa utópica al espacio existente, derivado de la disgregación geográfica aplicada por el poder político, parodiándolo y demostrando sus limitaciones sin salir de él. El arte *site-specific* de la frontera, con su parodia y cuestionamiento del espacio dominado, responde evidentemente a la noción lefebvriana de contra-cultura del espacio.

¹³³ Como mencionado, Lippard (1997) continúa la reflexión sobre el espacio en cuanto locus del deseo, haciendo referencia a las aspiraciones locales que definen el lugar a partir de los flujos migratorios que lo atraviesan.¹³⁴ El énfasis en las expectativas y problemáticas sociales referidas al lugar como requisito fundamental para la intervención artística del lugar – en parte anticipado por Steven S. High en la introducción al catálogo de la exposición *Geography= War*

de Alfredo Jaar (1991) – confirma y desarrolla el discurso lefevbriano relativo al espacio en cuanto entidad no neutral y definida por las conexiones sociales que lo atraviesan en su dimensión espacio-temporal. A dicho discurso, Lippard añade una perspectiva global y un mayor enfoque en el potencial creativo de lo local, junto con una mayor horizontalidad entre naturaleza y cultura en el proceso de creación espacial: si para Lefebvre la cultura se inscribe en el espacio, imponiéndose sobre el territorio, para Lippard tanto un lugar es definido por la cultura que lo habita y atraviesa, cuanto una cultura es definida por el lugar. Otra aportación importante consiste en el enfoque de la autora en la creación del espacio mediante proyectos artísticos *site-specific*, originados de la comunidad local o de una relación incluyente con la misma, de vocación activista. El potencial del arte activista descrito por Lippard, capaz, a la vez, de infundir una concientización local acerca de su dimensión natural, histórica, cultural y socio-política y de catalizar el cambio social mediante una lectura múltiple del espacio.

Como precisado por Lippard:

As envisioners, artists should be able to provide a way to work against the dominant culture's rapacious view of nature, reinstate the mythical and cultural dimensions of "public" experience, and, at the same time, become conscious of the ideological relationships and historical constructions of place. The dialectic between place and change can provide the kind of no-one's land where the artist thrive.⁴²

La descripción de este contra-espacio guarda una estrecha relación con buena parte del arte de la frontera dada la recurrencia de proyectos artísticos que implican la proposición de no-lugares utópicos y la re-apropiación mítica y cultural de lo local que estos manifestarían. El concepto de mito aplicado a la frontera resulta ser de particular interés debido a las múltiples interpretaciones que el arte de la frontera y el mundo mediático aplican a este lugar, aunque de manera tendencialmente contrastante: el mito de la frontera es el imaginario que le corresponde en cuanto lugar del deseo pues este es el espacio en el

⁴² Lucy Lippard, *The lure of the local: senses of place in a multicentered society* (New York: The New Press, 1997), 19.

cual se proyectan las expectativas de una sociedad derivada, en ambos lados, de la era colonial, con resultados que van del exotismo, al prejuicio basado en un miedo arquetípico hacia la otredad, a la idealización de la otredad del llamado Primer Mundo. Las incontables implicaciones potenciales de dichas expectativas no solo influyen en la percepción del espacio real, sino que plasman este mismo espacio mediante una práctica social extremadamente dinámica.¹³⁷ El concepto de mito de la frontera puede, además, ser referido a una inclusión directa, en el trabajo del artista, de un legado mitológico vinculado al territorio y a su imaginario, que el artista re-interpreta para lograr la concientización social auspiciada por su proyecto, estrategia manifestada en obras como *La mitad del Camino* (1994) de Silvia Gruner: repensar el mito implica recuperar la esencia arquetípica del lugar, individuando en el imaginario mitológico el punto de partida necesario para una revolución espacial, espacialmente en el caso de obras *site-specific*.

Si bien la promesa de un cambio social derivado del activismo artístico aún no ha sido cumplida, como diría Lippard, también hay que reconocer la evolución notable que este ámbito ha manifestado desde la publicación de *The lure of the local*: el concepto de “artivismo” goza hoy día de una evidente fortuna crítica y curatorial – baste citar el voluminoso estudio coordinado por Peter Weibel *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century* (2015) para el ZKM Center – caracterizada por la pluralidad socio-cultural y la interdisciplinariedad, así como por la proliferación a escala global de intervenciones artísticas y curatoriales que comparten dicha vocación.¹³⁸ Es un contexto prometedor, que incrementa la posibilidades de que se cumpla la promesa planteada por Lippard, y habría que preguntarse si el arte de la frontera no haya, al menos en parte, ya cumplido con ella: es una interrogante que se dejará para una reflexión final.

Además del cumplimiento pendiente de la promesa de renovación social del arte activista, Lippard plantea otra implicación local en la intervención artística del espacio que también puede ser referida al ámbito de la frontera, referida a la relación problemática entre el concepto de identidad y el multicentrismo contemporáneo. La autora se refiere al concepto de identidad desde una perspectiva lugareña en su dimensión espacio-temporal pero socialmente híbrida y connotada por un dinamismo que entra en contraste dialéctico con el

estatismo anacrónico de la topografía: es desde este punto de vista que la frontera puede ser leída, como señalado por Lippard, en cuanto entidad responsable de fabricar identidades, las cuales son determinadas por los flujos migratorios que la atraviesan, por el sincretismo socio-cultural peculiar de las zonas fronterizas. El factor que”, en particular, permite solucionar la relación problemática antes descrita entre identidad local y multicentrismo global se halla en la presencia del “extranjero” pues éste une el “aquí” con el “allá”. Como expuesto por Lippard, la sola presencia no es por supuesto suficiente para alcanzar una conciliación entre los dos aspectos: el extranjero debe hacer el esfuerzo de entender la especificidad del espacio en el cual se encuentra –esto es: su peculiaridad material, histórica y cultural – explorando el territorio e interactuando directamente con los lugareños. Dicha mediación se manifiesta plenamente en la figura del artista visitante, y en especial del artista que incursiona en el territorio y la problemática fronteriza, yendo más allá de una relación con lo local definida por la exploración geográfica, el conocimiento de la toponimia y el relato, oral y escrito, sobre el espacio: de detenerse a este nivel relacional, la propuesta representada por su obra sería unilateral y no brindaría una posibilidad de construcción identitaria y de cambio social. En su mejor manifestación, la figura de artista – y le añadimos, de curador – auspiciada por Lippard es encargada de poner a la comunidad local en la condición de re-apropiarse de su espacio, del espacio público, mediante una intervención *site-specific* incluyente que comporte un mejor entendimiento y una renovación de su propia identidad. La estrecha colaboración entre artista/curador y comunidad local es vital para lograr un buen resultado desde un punto de vista social, es decir un resultado que beneficie a dicha comunidad. Será interesante averiguar, en el apartado relativo al estudio de casos, en qué medida el arte y curaduría de la frontera cumplen con dicho requisito. Por supuesto, la interacción con la sociedad local, si bien fundamental, representa solo una parte del resultado final, que según Lippard debería combinar narración histórica, ficción y poder visual. Las características del arte público contemporáneo así recomendadas por la autora plantean una serie de interrogantes ulteriores relativas al arte y la curaduría de la frontera, en parte derivadas de la reflexión de Lippard sobre la responsabilidad del artista respecto al espacio que interviene: ¿cómo gestionar el conflicto latente entre la

narración de la historia del discurso hegemónico y de aquello comunitario?; ¿cómo caracterizar la relación entre ficción y utopía en la intervención de la frontera?; ¿cómo concebir una obra de arte o exposición que combine eficazmente poder visual y claridad narrativa, considerando un enfoque prevalentemente social?; ¿cuáles criterios deben guiar al artista/curador para una equilibrada hibridación de las visualidades extranjeras/globales y locales? Cada interrogante representa claramente un desafío para el artista y el curador: en el estudio de casos se propondrán iniciativas que parecen haber respondido sagazmente a dichas problemáticas.

El proceso creativo es vinculado por Lippard a otra relación problemática, referida al concepto de libertad: el artista, en cuya libertad de expresión se fundamenta el trabajo que es llamado a desempeñar, debe lidiar con la necesidad de encontrar un compromiso entre su libertad y aquella de otros seres – el comitente, el curador, el lugareño, el observador en general – es decir, con una vasta diversidad singular y cultural. En la frontera esta circunstancia típica del arte público se complica ulteriormente por implicar la colaboración entre individuos con experiencias de libertad muy distintas: lugareños y residentes experimentan una restricción de su libertad que seguido no coincide con la experiencia del artista o curador que interviene dicho espacio.⁴³ El carácter problemático de dicha relación puede ser contenido mediante dos estrategias. En el caso haya una fuerte disparidad en la experiencia de libertad de artista y lugareño, este deberá actuar en estrecha colaboración con el segundo, al punto que la cercanía lograda constituye la clave del éxito del proyecto. En este caso, han dado buenos frutos no solo los proyectos que implican una participación directa de la comunidad local en la creación, conceptual y/o fáctica, de la obra/exposición, sino también – y sobre todo – por aquellos proyectos que prevén la residencia temporánea del artista en la zona fronteriza, en contacto cotidiano con la comunidad que la habita, como demostrado, por ejemplo, por el proyecto *The most beautiful moment of war* (2017) de Adrián Villar Rojas. La estrategia alternativa se refiere a la

⁴³ Es esta una disparidad que hasta puede ser reprochada del residente/ lugareño al visitante/extranjero, convirtiéndose en factor de conflicto que dificulta el trabajo crítico del artista y curador. Un ejemplo anecdótico, en este sentido, es representado por el debate entre Nikolaus Hirsch y Kyong Park sobre la reinterpretación artística de la Zona Desmilitarizada de Korea organizado por el Korean Cultural Center UK en Londres.. Véase: www.youtube.com/watch?v=fywDLep1BZY&t=4555s. Consultado el 20 de abril de 2022.

colaboración entre un artista extranjero y una comunidad local acomunados por una vivencia similar de la restricción de libertad. ¹⁴⁰ Uno de los momentos más interesantes del arte de la frontera – en cuanto a su capacidad de establecer conexiones sociales que originan episodios de solidaridad transnacional e implican el desarrollo de nuevas identidades globales, de contra-comunidades opuestas a la localización nacionalista auspiciada por el discurso hegemónico – es representado justo por aquella circunstancia el proyecto artístico y curatorial que une conceptual y socialmente diferentes contextos de frontera militarizada, como en el caso de la instalación *Khaled's Ladder* (2016) – y el corolario de eventos que la han acompañado – del artista y director palestino Khaled Jarrar en la frontera norteamericana entre San Diego y El Paso.

El concepto de libertad aplicado a la frontera no es solamente parte del proceso creativo de la intervención, curatorial o artística, de la frontera sino también uno de sus objetivos fundamentales al visibilizar su negación en el espacio sujeto a control militarizado.

Las estrategias anteriormente expuestas proceden acorde a la caracterización propuesta por Lippard para el arte público en cuanto arte asequible, es decir, que cuida, desafía, involucra y consulta al público para el cual ha sido desarrollado. Hay, sin embargo, un aspecto bajo el cual el arte de la frontera se aleja de dicha caracterización: si para Lippard el artista debe respetar, y preservar, no sólo la comunidad local sino también del territorio, el arte de la frontera, tiende a alterar significativamente el paisaje fronterizo – y especialmente la muralla que lo caracteriza – debido a su carácter insurgente y a la voluntad de re-apropiación del espacio público que guía al artista. No hay, sin embargo, una real contradicción con el discurso de Lippard pues el arte fronterizo persigue el proyecto de una incidencia social a partir, en buena medida, de un enfoque local. Es más, un enfoque conservativo pierde, en buena parte, su sentido justo por la especificidad del territorio fronterizo, espacio tan mutable cuanto lo es su población. La frontera propiamente dicha es, además, un territorio creado por la constante intervención antrópica del paisaje natural: su alteración artística es, por lo tanto, parte de la historia del territorio fronterizo, participando en la definición, visual y conceptual, del *borderscape*. De hecho, para Lippard el concepto de dislocación es tan fundamental para la creación del espacio cuanto aquel de locación, según

expresado por la autora en un extracto que bien aplica a la creación del espacio de la frontera: “displacement is as important as place, exile is as important as roots, and homelessness is as important as home”, es decir el desplazamiento es tan importante cuanto el lugar, al igual que exilio y la falta de hogar son tan relevantes cuanto, respectivamente, las raíces y el hogar.⁴⁴

Hay, sin embargo, otras divergencias entre el arte público descrito en el texto de Lippard y el arte público de la frontera, determinadas por la perspectiva local, estadounidense y específicamente *northeastern*, desde la cual la autora enfrenta el tema de la producción de lo local: es una perspectiva coherente con su discurso, que sin embargo excluye, en gran medida, el contexto fronterizo estadounidense. Esta distancia respecto al mundo artístico de la frontera es evidente en la descripción que Lippard propone acerca del estado de la cuestión del arte público contemporáneo pues dos de las tendencias lamentadas por la autora no parecen aplicar al contexto fronterizo: si por un lado, se denuncia la injerencia de un estereotipo, y de la práctica, de arte público que es vivido como imposición institucional o corporativa (“*plop art*”), por el otro, se denuncia la escasez de un arte público geográficamente y socialmente específico. Como mencionado, en este caso hay una diferencia importante respecto al discurso de Lippard, que es determinada por las implicaciones políticas y las prácticas sociales propias contexto fronterizo: lo local de la frontera es un espacio en el cual la mayoría de los proyectos de arte público, ya desde la segunda mitad de los años ochenta, plantean una re-apropiación social del espacio fronterizo que demuestra el carácter mayormente independiente y subversivo del arte público en el espacio fronterizo; además, a lo largo de los años noventa asistimos a una proliferación de proyectos artísticos y curatoriales geográficamente y socialmente específicos en el ámbito del *border art* – expresión que aquí se emplea en su acepción original, en referencia a la frontera norteamericana – que desmienten, al menos para dicho contexto, la escasez denunciada por Lippard. El espacio fronterizo se presta mayormente a una (re)creación horizontal, social que sucumbe a la jerarquía institucional en espacios mayormente homogéneos y estáticos social y políticamente, y por esta razón, mayormente influidos por las

⁴⁴ Lippard, *The lure of the local*, 269.

políticas culturales de origen institucional y corporativo: la frontera es un espacio emblemático de inconformidad y lucha, lo cual explica su ya mencionada connotación de lugar del deseo, es decir de imaginario espacial tanto paliativo cuanto impulsor de cambio social. No es, sin embargo, un espacio más fácil de intervenir pues comporta un desafío logístico y conceptual que pone a la prueba la capacidad de entendimiento e interacción del artista con el contexto local pues se puede afirmar, siguiendo a Lippard, que el mejor arte público es aquel capaz de crear un nuevo espacio, formal y conceptual, un espacio significativo y re-significante para la comunidad que lo habita, que anime lo que ya se encuentra en el lugar.

La idea de un espacio catalizador de identidades producido por interrelaciones sociales parece volver, enriquecido por una perspectiva de género, en el ensayo de Sassen *Contrageografías de la globalización*.¹⁴¹ *Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos* (2003).¹⁴² El concepto de “contrageografía” propuesto por Sassen – anticipador de la visión socio-política de la frontera de Mezzadra y Nielson (2013) – es el resultado de las nuevas estrategias de ciudadanía nacidas en seno a la frontera globalizada: al igual que las redes sociales – y también a través de ellas – el arte fronterizo establece conexiones y alianzas que van más allá de una descripción de la experiencia de la frontera o de un activismo artístico aplicado al tema de la frontera por compartir nuevas soluciones identitarias originadas por el contexto global y por la necesidad de una catarsis social. Desde esta perspectiva, el arte y la curaduría de la frontera multiplican las redes transnacionales impulsadas por la globalización, fortaleciendo la comunidad local y global mediante la creación de redes de solidaridad y debate social. A pesar su aparición intermitente, la proliferación de dichas prácticas en el mundo artístico contemporáneo asegura la cobertura del tema, brindándole cierta continuidad y fomentando un debate sobre el tema capaz, según la autora, de influenciar las agendas políticas locales y globales. El arte y la curaduría de la frontera participan, a la par del papel social de los medios digitales enfatizados por Sassen, en la creación y revelación de “nuevos circuitos globales” que conforman una red global de activismo creada a partir de las luchas locales. La reivindicaciones sociales, políticas y espaciales manifestadas en seno de dichos circuitos está estrechamente vinculada a las implicaciones económicas y sociales del *global turn* pues

derivan de la formación de los mercados globales, de la intensificación de redes transnacionales y de un desarrollo exponencial de las tecnologías de comunicación que permiten eludir fácilmente las prácticas convencionales de control. El artista y curador de la frontera se inserta en la dimensión social de este contexto globalizado, enfocándose en las conexiones emergentes para proponer, mediante experimentaciones que exploran el espacio intersticial entre realidad y utopía, nuevas soluciones socio-culturales que pueden ser globalmente aplicadas a partir del laboratorio de la frontera.

143

también la reflexión sobre el concepto de frontera de Mezzadra y Neilson (2013) puede ser leída como un desarrollo de las reflexiones planteadas por Lippard en *The lure of the local*, expandiendo a la dimensión fronteriza el enfoque local aplicado por Lippard al concepto de espacio público desde la perspectiva de la filosofía política: para los autores, un espacio puede ser realmente público en la medida en la cual la población civil – el empleo de la palabra “ciudadanos” en el contexto fronterizo sería evidentemente limitante – utiliza las peculiaridades naturales y culturales de dicho espacio para construir una nueva narración del mismo, reflejando su identidad compleja y proponiendo nuevas soluciones para su aprovechamiento democrático. Desde esta perspectiva, los proyectos artísticos y curatoriales fronterizos jugarían un rol fundamental en la creación o recuperación del espacio público, creando contra-espacios propicios para el diálogo y la renovación social. De hecho, como evidencian los autores, especialmente en la era contemporánea la frontera puede ser considerada como vehículo de cambio social y político, laboratorio privilegiado del futuro, concepto que no debe ser interpretado – o no únicamente – desde una perspectiva utópica: esto es particularmente acertado en el caso del arte de la frontera pues, si bien esta suele emplear estrategias utópicas, su fin puede ser leído como concretamente subversivo por los efectos sociales y culturales que puede tener, a corto y largo plazo. Al lado de las asociaciones de derechos humanos y del periodismo “no-alineado” (o al menos no radicalmente), artistas y curadores contribuyen al desarrollo de dicho laboratorio y de la experimentación social de este resultante.

En sentido amplio, el concepto de frontera es definido por Mezzadra y Neilson como centro de la experiencia contemporánea – en antítesis al reduccionismo de la cartografía moderna – pues nos confrontamos constantemente con

fronteras de diferente tipo, siendo expuestos a una heterogeneidad simbólica, lingüística y cultural que es condensada por el concepto de frontera. El espacio de la frontera es descrito por los autores como *el* espacio de traducción socio-cultural hodierna, laboratorio de la sociedad futura que convive paradójicamente con su negación, es decir la militarización del espacio, así constituyendo un espacio paradigmático de los desafíos y del potencial socio-cultural del presente, y, a la vez, de su relación dialéctica con el pasado, y especialmente con el legado de la era colonial y de la Guerra Fría. El estatus contemporáneo de la frontera comporta una situación aparentemente paradójica pues, como señalado por los autores: “en nuestras mentes, las practicas de traducción, literales y metafóricas, han pasado a estar cada vez más vinculadas a la proliferación de fronteras y a las luchas en las fronteras en el mundo contemporáneo.”⁴⁵ La proliferación de fronteras implica una multiplicación de intentos de traducción, lo cual, considerando a la frontera – hasta en su variante amurallada – como espacio caracterizado por un gran potencial dialógico, constituye solo aparentemente una paradoja. Dicho fenómeno evidencia el desfase vigente entre la agenda política y una sociedad que, desde una perspectiva tanto local cuanto global, va descubriendo su vocación para la traducción. Si bien arte siempre ha sido empleado como vehículo de traducción social y cultural, y con un bilateralismo incipiente a partir del segundo posguerra, pero sólo con el *global turn* el concepto de traducción se vuelve central en la práctica artística y curatorial contemporánea. La heterogeneidad semántica expresada por la frontera – con una intensidad para la cual el único antecedente es representado, según los autores, por la época antigua – la convierte en terreno fértil para proyectos artísticos caracterizados por dicho enfoque.¹⁴⁴ De hecho, el carácter revolucionario de el acercamiento de Mezzadra y Neilson al concepto es dado por su entendimiento de la frontera no sólo como objeto de investigación, sino también como marco epistémico, perspectiva que es adoptada también por la presente investigación en el proceso de selección de los casos de estudio, y en coincidencia con las razones que motivaron la redacción de *Border as method*: no sólo por un

⁴⁵ Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *Border as method, or, the multiplication of labor* (Durham: Duke University Press, 2013), viii. ¹⁴⁵ Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *La frontera como método, o, la multiplicación del trabajo*, trad. verónica Hendel (Madrid: Traficantes de Sueños, 2017), 12.

sentimiento de indignación frente a la crisis humanitaria vivida por migrantes y residentes en la frontera militarizada, sino también por el destacado potencial socio-cultural de las prácticas sociales y culturales surgidas en respuesta a dicho contexto.

146

Otra vertiente que define el acercamiento innovador de los autores al concepto de frontera se refiere, más específicamente, a la denuncia de una tendencia dominante, en diferentes disciplinas de la crítica contemporánea sobre el tema, a la objetivación de la frontera – concepto negado, como visto, ya por Lefebvre (1974) – mediante un enfoque en la figura del muro en cuanto elemento paradigmático de la frontera y, en sentido más amplio, de la era contemporánea. Si bien la frontera debe ser leída como catalizador de las dialécticas glocalizadas de la contemporaneidad, dichas dialécticas no pueden, por su propia esencia dinámica e híbrida, ser reconducidas simbólicamente a la figura del muro. De hecho, la tendencia denunciada por Mezzadra y Neilson no hace sino remarcar el carácter excluyente del espacio fronterizo, ofreciendo al lector una perspectiva unilateral de la frontera –de denuncia sin proposición, por así decirlo – que no considera la real complejidad dialéctica entre exclusión e inclusión que caracteriza dicho espacio.¹⁴⁷

Es más, dicha perspectiva excluyente se presta – aquí sí paradójicamente – al reforzamiento de la espectacularidad mediática de la cual la frontera amurallada ya es objeto: el enfoque en el objeto del muro presente en el debate académico sobre el tema de la frontera – baste pensar en Brown (2010) y Ganivet (2020) – parece implicar más un alineamiento conceptual y visual con ámbito mediático e institucional que una efectiva contra-narración del mismo.¹⁴⁸ Esta misma tendencia puede ser extendida al ámbito curatorial, dada la recurrencia de un enfoque en el muro fronterizo en varias exposiciones destacadas sobre el concepto y la experiencia social de la frontera, como *Whole in the Wall* (2013), *Keep your eye on the Wall* (2013) or *Wall on Wall* (2019). Si bien dichas exposiciones incluyan propuestas que proponen una perspectiva más amplia del tema, más allá del objeto del muro, el enfoque en este acomuna buena parte de los trabajos expuestos, limitando, en efecto, una apreciación exhaustiva de la complejidad de este espacio y eclipsando su potencial socio-cultural.

Entre las posibles distorsiones interpretativas fomentadas por un enfoque en el muro, los autores señalan también el fortalecimiento de una visión polarizada de la frontera en cuanto espacio definido por una división neta entre dentro y afuera, y la aceptación del mito hegemónico y mediático de una perfecta integración del “adentro”, es decir de lo nacional y cultural: ambas posibilidades ofrecen una visión idealizada, parcial y anacrónica de la frontera, limitación que resulta ser aún más evidente desde una perspectiva globalizada.

Esta investigación coincide con la visión de Mezzadra y Neilson sobre la frontera, concebida como espacio socialmente creativo y creador, al punto que la re-significación socialmente incluyente de la frontera hasta puede ser aplicada al objeto del muro en el momento de su intervención para crear un espacio de diálogo contrario a su función originaria. Si bien sigue siendo fundamental insistir, crítica y artísticamente, en la figura del muro en cuanto emblema de las tendencias vigentes en la agenda política global y de las controversias sociales derivadas de dicha tendencia, es igualmente importante visibilizarlo como catalizador de experimentos sociales y formales de re-apropiación que producen un nuevo sentido, incluyente e híbrido, del espacio. La frontera como laboratorio del espacio y de la sociedad de la era global es un concepto liminar: el discurso sobre dicho espacio puede ser interpretado como el preámbulo obligatorio de los discursos sociales y culturales sobre espacio y alteridad en la era contemporánea, discursos capaces de influenciar, a largo plazo, también el ámbito del poder político. El potencial de frontera en cuanto espacio incluyente es entonces un concepto no tan utópico cuanto la tendencia denunciada por Mezzadra y Neilson parecería sugerir: es también un espacio re-aprovechado por la sociedad para la propuesta de narraciones y soluciones relativas a la problemática de la frontera. El acercamiento epistémico propuesto por los autores permite, de hecho, resaltar, más que una división neta y estática, el conjunto dinámico de tensiones, conflictos y negociaciones que difuminan, más que polarizar, la división entre inclusión y exclusión, visibilizando el profundo cambio que se está dando en las estrategias de inclusión social, y, en sentido más amplio, la marcada heterogeneidad de la sociedad global. Los conflictos fronterizos producen subjetividades sociales y políticas mediante la contestación abierta de la frontera y de su efecto discriminador, que se manifiesta en las prácticas cotidianas con las cuales el

migrante debe lidiar: en este sentido, la frontera produce una constante re-definición de subjetividad y espacio social.

Las subjetividades derivadas de dichos conflictos no toleran ni las lógicas de la ciudadanía ni la metodología del radicalismo político, auto-determinando su movimiento y multiplicando su poder. Desde esta perspectiva, la frontera funciona, entonces, más como vehículo y filtro que como límite: su eficacia en cuanto espacio de contención es constantemente desmentida por las conexiones sociales y el dinamismo migratorio que, legal e ilegalmente, la atraviesan y definen, reflejando las controversias jurídicas, económicas y sociales que animan la contemporaneidad.

Como se ha anticipado, la frontera tampoco puede ser definida como una identidad fija – de ahí la imposibilidad de limitar la representación de este espacio al objeto del muro – pues, conceptual, social e históricamente hablando, es más elástica y móvil de lo que podría aparentar: no sólo regula los flujos globales de subjetividades sino que su ubicación y desarrollo tiende a variar en el tiempo. Su destino depende sobre todo de aquellas prácticas sociales que proponen estrategias de conexión socio-económicas para el atravesamiento de la misma. El papel del artista y del curador de la frontera se inserta en el marco de dichas prácticas pues, como señalado por los autores, los esfuerzos para teorizar la globalización deben tomar en cuenta las relaciones sociales indirectas protagonizadas por la frontera, las cuales pueden ser mediadas por “agentes terceros abstractos”, entre ellos las narraciones humanitarias en las cuales se incluye la iniciativa artística y curatorial referida a la frontera.⁴⁶

El discurso identitario es preeminente al hablar de fronteras pues, como nos recuerdan los autores, las relaciones de sujeción y subjetivación caracterizan al sujeto en cuanto en el campo de batalla, al cual se refieren luchas sociales y políticas que, además, no se refieren únicamente y necesariamente a una frontera localizada, territorial. Éstas luchas se dan tanto en el territorio geopolítico de la frontera cuanto en el mero centro de espacios políticos formalmente unificados puesto que la heterogeneidad y la proliferación de las fronteras lleva, necesariamente, a una multiplicación de “luchas fronterizas”,

⁴⁶ Mezzadra y Neilson, *La frontera como método*, 10.

concepto que se refiere a fronteras tanto territoriales cuanto cognitivas, que son cada vez más interconectadas. Estas luchas fronterizas, de las cuales participan las prácticas artísticas y curatoriales *en fronteras*, son el producto directo de la frontera entendida por su carácter excluyente y, a la vez, por su permeabilidad.¹⁴⁹ En este proceso de visibilización de la porosidad de las fronteras, las prácticas sociales y las actividades “pre-políticas”, es decir no pertenecientes a movimientos organizados y acciones políticas, representan condición fundamental para el desarrollo de dichos movimientos y acciones: se trata de acciones caracterizadas por formas de dinamismo social surgidas de la voluntad de resistir y negociar las maneras en las cuales las fronteras marcan y limitan a la comunidad migrante definida por el mercado globalizado, como ya sostenido por Néstor Rodríguez (1996), en un acto de auto-determinación. De hecho, Mezzadra y Neilson hacen hincapié en la estrecha relación entre dichas luchas, el mercado del trabajo y la producción de subjetividad a este relacionada, confirmando la centralidad e interconexión de la globalización y la migración en las negociaciones identitarias hodiernas, en las cuales los conceptos de raza y género juegan un papel para nada secundario.¹⁵⁰ Aunque sin alinearse a la postura del movimiento No Borders, los autores reconocen a la eficacia del concepto de la frontera formulado, en conexión directa con Rodríguez y Balibar, por Anderson, Sharma y Wright (2009), que hay que leer como importante antecedente del mismo trabajo de Mezzadra y Neilson: *Editorial: Why No Borders?* Plantea, de hecho, una definición de las fronteras en cuanto espacios “productivos y generativos”, que desarrollan esta función en formas que parecen llevar al activismo fronterizo más allá de la lucha para la legitimación basada en el concepto de derechos del ciudadano, para convertirlo en parte de “una luchas más amplia y revitalizante por lo común”⁴⁷.

¹⁵¹ Como aclarado en nota, la distancia que los autores toman de la aproximación objetual del movimiento *No Borders*, la construcción de lo común no puede resolverse en la eliminación de las fronteras, sino sugiriendo soluciones

⁴⁷ Bridget Anderson, Nandita Sharma y Cynthia Wright, “Editorial: Why No Borders?,” *Refuge*, no.26(2) (2009): 5-18. Mezzadra y Neilson reconocen el potencial del concepto de frontera enunciado por las autoras, aunque rechazando el enfoque objetual manifestado en el texto, es decir su insistencia en la eliminación de la frontera y, entonces, en los concepto de poder y dominación, postura, esta, que en la opinión de los autores de *Border as Method* corre paradójicamente el riesgo de fortalecer el “espectáculo” (*spectacle*) de la frontera, de una manera peligrosamente cercana al discurso mediático en cuanto a su estrategia narrativa.

sociales y políticas mediante la construcción de nuevas subjetividades que no necesariamente depende de dicha eliminación, diferenciándose así de los riesgos que comportaría la narración utópica enfocada en la eliminación del objeto-frontera: estas subjetividades producidas por la frontera y sus luchas son punto de partida fundamental para establecer estrategias para esa mencionada lucha para lo común, de manera que el artista y el curador parece actuar en cuanto traductores de las luchas fronterizas, en cuanto agentes conscientes de las dinámicas económicas, políticas y culturales que guían a la producción de subjetividades en cada sociedad, cuya mediación convierte a la diferencia en puente a partir de experiencias individuales y comunitarias que van originando un lenguaje común, es decir un lenguaje calibrado en la cooperación, la organización y la lucha que van plasmando un concepto de lo común. El enfoque performativo y a-gramatical que caracteriza la definición de traducción en fronteras ofrecida por los autores, parece confirmar la coincidencia del artista y curador contemporáneo con dicho papel, en cuanto “sujeto político adecuado para enfrentar los desafíos de los procesos que producen las fronteras (...) que corta y cruza las turbulencias migratorias y financieras que perturban las aguas capitalistas de nuestros tiempos”⁴⁸.

El artista y curador muestra y desarrolla la idiosincrasia de la frontera que conecta y divide, participando de su acción de crear relaciones, conexiones, que originan formas políticamente cargadas y altamente contingentes de sociabilidad y vulnerabilidad. El enfoque en el problema de la frontera propuesto por los autores no coincide, entonces, en una ablandamiento o una democratización de las fronteras, pues que empíricamente sabemos que las fronteras se fortalecen y se ablandan al mismo tiempo. Su enfoque se halla, más bien, en la calidad de las relaciones sociales constituidas y reproducidas desde y a través de la frontera⁴⁹. Es decir, si consideramos a la centralidad del mercado del trabajo globalizado en la definición moderna de frontera es fundamental conocer, identificar una línea estratégica de lucha referida a la frontera cuyo alcance, de igual manera, llegue más allá de los límites territoriales y jurisdiccionales de los estados-naciones y de las regiones. Por decirlo de otra forma, reconocer el potencial productivo de la frontera – sus

⁴⁸ Mezzadra y Neilson, *La frontera como método*, 275-276.

⁴⁹ *Ibidem.*, 279.

subjetividades sociales, políticas y económicas– permitiría, a la vez, revelar los conflictos que producen dichas subjetividades pues estas participan activamente en la (re)definición de los conceptos de limitación, espacio, escala y capital. Considerando la tendencia de las comunidades sociales y políticas a la auto-referencialidad, al cerrarse sobre si mismas, las luchas fronterizas parecen brindar una especie de “fulcro político” a las luchas para lo común, y especialmente de aquellas vinculadas cuestiones de subjetividad, facilitando su proliferación en base a la individuación de elementos comunes. Es en este sentido que las luchas fronterizas pueden verse, como sugiere *Border as Method*, como el mejor ejemplo de traducción pues estas se confrontan constantemente con la necesidad de traducción, de mediación, y es esta una lectura que podemos afiliar al concepto de artista o curador *en fronteras*, en cuanto traductor privilegiado de la contemporaneidad ya que su obra implica una negociación directa con “una multiplicidad de experiencias lenguajes y métodos de organización” – la “multitud” de Deleuze y Guattari – contribuyendo a la visibilización y desarrollo de intensas relaciones sociales que están a la base no solo de la definición de frontera. De hecho, la centralidad y proliferación de las fronteras y de las luchas fronterizas, especialmente en la sociedad y la economía global, implica necesariamente una reubicación del centro político y social de nuestra era junto en la frontera, individuando en las fronteras el espacio territorial y conceptual privilegiado para la elaboración de subjetividades presentes y futuras. Esta observación nos lleva al enfoque de este estudio, es decir a la necesidad de destacar la centralidad del trabajo del artista y curador *en fronteras* en cuanto figura esencial en el desarrollo del discurso identitario presente y futuro, y de la lucha para lo común que este implica, a nivel local y global, cruzando y conectando constantemente estas dos dimensiones mediante estrategias de carácter transnacional y trans-regional: como sugieren los autores la batalla para lo común en la era global recién ha empezado, y los actores culturales pueden jugar una papel para nada secundario en esta batalla⁵⁰.

El texto de Mezzadra y Neilson ofrece una visión de la frontera como espacio difuminado, que contradice – casi parodiándola – la polarización: de hecho, no

⁵⁰ *Ibíd.*, 306-312.

es un caso que el verbo “*blurring*” sea tan utilizado – no sólo por los autores sino también por Lippard (1997) y Biemann (1999) para describir la concepción espacial contemporánea derivada de la frontera.

Es oportuno, para el propósito de este trabajo, seguir brevemente la reflexión sobre traducción y frontera introducida al comentar el texto de Mezzadra y Neilson. La ambigüedad de este espacio, y la consiguiente hibridación de las subjetividades a este relativas, se expresa e influye, como señalan los autores, hasta en la semántica de la palabra “frontera”, especialmente en el idioma inglés y francés: la diferencia entre “*border*” (delimitación neta) y “*frontier*” (espacio abierto y en expansión) parece estar disolviéndose en el contexto contemporáneo pues, como mencionado, la frontera es históricamente móvil y engloba sus alrededores: la fusión de los dos conceptos, y su conexión con las controversias actuales de las políticas migratorias nacionales e internacionales, produce una nueva tipología de paisaje que ya ha sido mencionada a lo largo del presente apartado, el “*borderscape*”.¹⁵³

Para la explicación de dicho concepto los autores hacen referencia al concepto de “*partage de la raison*” – en el cual la palabra “*partage*” expresa tanto división cuanto conexión – enunciado por Rada Iveković (2005) para evidenciar el rol crucial de la traducción en cuanto práctica social, cultural y política que permite la elaboración de un nuevo concepto de lo común.¹⁵⁴

La traducción es, de hecho, crucial en la práctica artística y curatorial contemporánea, tendencia que se manifiesta de manera potenciada en el contexto fronterizo: como señalado por Sabine B. Vogel (2013), los artistas contemporáneos no se preocupan por crear algo nuevo o por romper con la tradición pues su enfoque es, más bien, establecer conexiones, construir puentes entre tradiciones, culturas y eras históricas, indicándole a la crítica histórico-artística el camino a seguir.⁵² Dicha recomendación depende también de la tipología de público a la cual se dirige, hoy día, la crítica artística: esta es mucho más amplia respecto, por ejemplo, a la era de las vanguardias e implica una conexión privilegiada entre arte y

⁵¹ La partición dada por la relación mutua entre dividir y compartir es descrita por Iveković como la forma y el movimiento de la razón misma. Véase: Rada Iveković, “The Split of Reason and the Postcolonial Backlash,” *Goethezeitportal, Forum Postkoloniale Arbeiten*. www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/ivekovic_split.pdf. Consultado el 14 de abril de 2022.

⁵² Sabine B. Vogel, “Bridging the world,” en *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, editado por Peter Weibel, Andrea Buddensieg y Hans Belting (Cambridge: MIT Press, 2013), 260.

sociedad que no puede ser ignorada por la crítica contemporánea, la cual, de hecho, tiende a indagar la relevancia social respecto al estilo enfocándose más en las conexiones que en una obra en especial. De manera coherente con esta línea interpretativa, la crítica artística de la frontera no se enfoca tanto en la individuación y explicación de las innovaciones que establecen el estilo denominado como *border art*, sino en el análisis de los estereotipos en el arte de la frontera, en la percepción del mundo que esta narra y desarrolla, desplazándose, de hecho, del mundo del arte al mundo. La línea propuesta por Mezzadra, Nielson y Vogel es aquella escogida también para la presente investigación, privilegiando aquellas prácticas artísticas y curatoriales que visibilizan conexiones trans-regionales en su narración e intervención del espacio fronterizo.

2.5 Procesos de creación y (re)construcción socio-cultural en fronteras: de Deleuze y Guattari a Ingold.

157 Pocos textos filosóficos del segundo postguerra han tenido una resonancia comparable con la de *Rizoma* (1977) de Deleuze y Guattari. 158 Nacida en el seno de una disputa de escuelas de pensamiento referida al concepto de narración, y, más específicamente, en respuesta al concepto narrativo de árbol lingüístico seguido, entre otros, por Chomsky (1957), la visión planteada en la breve, y profética, *Introducción al texto* se manifiesta hoy día de manera tan capilar, o como dirían los autores “multiplicada”, que la fortuna crítica de este concepto con sus múltiples evoluciones ya ha desbordado el ámbito puramente académico, brindándonos una clave de lectura de los concepto de representación e identidad apropiado para toda práctica social, política y cultural pasada y contemporánea.

159 Al inicio de dicha introducción, Deleuze y Guattari abren su discurso con una palabra interesante dada la recurrencia que tendrá en las teorías filosóficas y antropológicas a venir – como se verá en el caso en el caso de la *agency* de Alfred Gell (1998) – hablando de “*agencement*” en cuanto desarrollo lineal y medible, proceso de acumulación vertical para el cual emplean la metáfora botánica del árbol con sus raíces y raicillas, al cual oponen la contra-agencia del rizoma, tallo subterráneo – también asimilable a los animales cuando

proceden en manada – que viene a representar la creación y articulación narrativa de lo múltiple⁵³. El rizoma implica una circulación articulada en múltiples líneas de conexión y de fuga que conllevan a un desarrollo incontenible e inmensurable.

El arte y la curaduría de la frontera constituyen un ejemplo excelente de rizoma pues, al igual que este, permiten conectar eslabones semióticos con formas de codificación muy diversas –biológica, política, económica, social, etcétera – “poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas”: observación, esta, que nos da cuenta de la extrema amplitud de la acción de un sistema rizomático⁵⁴.

Un rizoma, entonces, no deja de conectar “organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales”, y su multiplicación no tienen ni sujeto ni objeto, “ni puntos o posiciones”, pues estos son manifestación de una imposición en la multiplicidad, de una “toma de poder por el significante”, concepto este que podemos afiliar al de discurso hegemónico, cuyo carácter impositivo es representado, por los autores, por el sistema de narración arbórea, vertical, puntual. La construcción del significado del sistema rizomático es difusa, capilar, y en esto se asemeja significativamente al criterio narrativo que muestra mucha práctica artística en frontera. Es, sin embargo, una cualidad específica del pensamiento y de la creación de rizomática la que debemos leer como importante sugerencia para la definición del concepto de frontera y, entonces, de arte y curaduría de la frontera. Si los rizomas comprenden las “líneas de segmentaridad” que estratifican y territorializan, así significándolo, al rizoma, también me pueden ser constituidos por “líneas de desterritorialización” que funcionan como líneas de fuga, así manteniendo su vitalidad. Estas líneas de fuga remiten constantemente las unas a las otras, y no es difícil imaginarlas, por ejemplo, como las luchas sociales vinculadas al concepto de frontera descritas por Mezzadra y Neilson (2013), las mismas que, seguido, fomentan o se alimentan de las prácticas culturales referidas a este concepto. Deleuze y Guattari parecen, además, anticipar la forma en la cual se producen los proyectos transculturales emblemáticos del arte fronterizo: a seguir estos un criterio

⁵³ Deleuze y Guattari, *Rizoma*, 10.

⁵⁴ *Ibidem.*, 17-18.

rizomático, no son guiados, al menos en su etapa inicial, por un criterio de imitación o semejanza, sino que surgen a partir de, como dirían los dos filósofos, “de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser sometido a signifiante alguno”.

Para este estudio, el de zona común vendría ser la frontera en cuanto línea de fuga que se sustrae a las definiciones de un poder signifiante de carácter unívoco y vertical gracias al establecimiento de una conexión entre una o más “series heterogéneas” que vendrían a ser los rizomas estratificados y localizados referidos a las fronteras territoriales con sus peculiaridades socio-culturales. El arte y la curaduría de la frontera, o mejor dicho, cada experiencia artística – especialmente si transnacional y transregional – referida a la frontera puede ser inscrita entre las comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas que son “antigenealógicas”, que, siguiendo y alternando constantemente líneas de fuga negativas, van configurando “los flujos desterritorializados”, es decir dándole literalmente forma a aquellos procesos de negociación y de re-generación identitarios que con creciente frecuencia están siendo producidos por experiencias sociales, políticas y económicas de carácter transnacional y descentralizado que podemos asociar a las “múltiples entradas” que caracterizan el rizoma y constituyen una de sus mayores fortalezas. En este sentido, volvemos al concepto de zona liminal (sea esta física o mental) que se convierte en el centro de la narración socio-cultural y económica hodierna planteada, como visto, por autores tales Bhabha y Balibar. Otro principio rizomático nos ayuda a entender la naturaleza de la frontera, vinculado a un giro cartográfico que, aunque metafóricamente, también es anticipado por Deleuze y Guattari de unas cuantas décadas: el rizoma es descrito en cuanto mapa, mapa que es definido por su independencia de “cualquier modelo estructural o generativo”, que producen la oración a partir de la experimentación de lo real, y no por inducción o preconcepción⁵⁵. Así es también en las narraciones de las fronteras desde una perspectiva rizomática: abiertas, interconectadas, alterable. Cualquiera – sea un individuo, un grupo, o una formación social – puede romper, alterar y adaptar la narración de la frontera. Y es extremadamente significativo que los

⁵⁵ *Ibíd.*, 25-27.

autores señalen a la práctica artística como una estrategia factible, equiparable a la acción política y a la mediación, para el desarrollo de esta relación dinámica y disruptiva. Deleuze y Guattari hasta van más allá en su descripción del proceso epistémico de una cartografía rizomática señalando que, una vez plasmado el “mapa” dado por la compleja articulación de conexiones territorializadas y desterritorializadas no derivadas de una narración hegemónica, dicho mapa debe ser conectado al sistema de “árbol” o “calco” relacionado con esta última narración: es decir, el sistema rizomático sólo puede llegar a cumplimiento – y, sin embargo, siempre de manera transitoria – en la confrontación con dicho sistema, ya que estas narraciones disruptivas y horizontales no deben ser leídas como alternativa autónoma, de desarrollo independiente al discurso hegemónico, sino que, una vez constituidas, tienen inevitablemente que confrontarse con este discurso, exponiendo cuestionamientos y actuando una serie de conexiones de hibridación que terminan alterando la constitución originaria de este discurso, justo por proceder de la misma sociedad, de la realidad. Está, de hecho, fuera de discusión la mayor proximidad a la realidad social de estas narraciones otras respecto a su contraparte hegemónica, que, especialmente desde la vertiente política, no dejan de demostrar un retraso sintomático. Si “el cerebro es más una hierba que un árbol”, la difusión capilar de narraciones y prácticas sociales subversivas deberá, con el pasar del tiempo, ser necesariamente asimilada a nivel mayoritario, impulsando una modificación del mismo discurso hegemónico que, para su misma supervivencia, deberá adoptarlas al menos parcialmente. Y si no que dicha asimilación implique la aniquilación de su vocación disruptiva pues, justo por ser rizomática, seguirían ejerciendo dicha vocación a partir de un eventual nuevo discurso hegemónico “ilustrado” por el rizoma. Es esta una perspectiva esperanzada que los autores parecen confirmar cuando se refieren a la connotaciones trascendental que caracteriza hasta al sistema arbóreo pues en este mismo – que es metáfora para describir el desarrollo de un discurso uniformador, jerárquico y genealógico – hay “deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos”⁵⁶. El discurso hegemónico produce anarquía y guerrilla, para luego assimilarlas, y de esta hibridación

⁵⁶ *Ib.*, 35-47.

resulta cíclicamente una evolución socio-política intrínseca a al discurso hegemónico al cual se suma aquello rizomático. Este diálogo abierto e influyente con el discurso hegemónico representa la estrategia auspiciada para la práctica artística y la curaduría en fronteras pues es de dicha negociación que más probablemente derivaría el cambio: proceder “por variación, expansión, conquista, captura, inyección” para superponer lo múltiple a lo uno, ampliando al uno, para devolverle a la sociedad y a la historia su verdadera naturaleza, una naturaleza nómada, generada y re-generada por la mediación⁵⁷.

También la disciplina antropológica nos ofrece una relevante clave de lectura para profundizar los factores que intervienen en los procesos de creación y (re)construcción socio-cultural de la narración de la frontera que puede ser provechoso combinar con la perspectiva rizomática introducida por Deleuze y Guattari al fin de identificar los factores que llevan a la creación de una propuesta artística y curatorial *en fronteras*.

Alfred Gell, uno de los fundadores de la antropología del arte, destaca en la literatura inscrita en dicha disciplina no solo por su papel pionero, sino también por ser premisa fundamental – si bien antitéticamente – de la teoría antropológica del quehacer artístico propuesta por Ingold, en la cual me detendré mayormente dada su afinidad al proceso creativo y narrativo de las prácticas artísticas contemporáneas.

161

El acercamiento antropológico al arte propuesto por Gell (1998) propone un enfoque en el concepto de intención, es decir en el papel del artefacto en cuanto agente de mediación práctica en el proceso social del cual deriva la intención que motiva su ejecución. El objeto de arte así connotado responde a una definición que no es ni estética ni semiótica, sino teórica, en coincidencia con el papel que juegan el arte y la curaduría fronteriza por ser acciones derivadas de una iniciativa social que contiene, como se verá brevemente, un postulado identitario referido a la sociedad que lo ha originado.

En la perspectiva de Gell hay, sin embargo, algunos puntos críticos que pueden servir como punto de partida para nuestra reflexión.

⁵⁷ *Ib.*, 49-53.

Una primera observación problemática se refiere al destino – entendido aquí tanto como público cuanto como espacio – para el cual el agente social, es decir el artista, crea su obra siendo “aquel que hace que las cosas sucedan en su vecindad” (*vecinity*), concepto de connotación espacial, territorial, y, entonces referido a una comunidad territorializada⁵⁸. Si aplicamos esta definición al ámbito del arte y la curaduría fronteriza, esa “vecindad” va desdibujándose rápidamente por su carácter transnacional, por ser objeto de una multiplicidad – para retomar a Deleuze y Guattari –que se sustrae a los criterios tradicionales de narración comunitaria, que son genealógicos, institucionales y unívocamente localizados. Si, como sugiere el mismo Gell, el “índex” artístico refleja una identidad comunitaria, es preciso preguntar a cuál comunidad se refiere un arte que, como el fronterizo, es frecuentemente representado por experiencias transnacionales y transregionales. El arte fronterizo parece sugerir una estrategia alternativa a la narración identitaria tradicional que permea el discurso de Gell, trabajando para la construcción de identidades supra-nacionales, supra-territoriales y transculturales que problematizan significativamente el concepto mismo de “vecindad”, y que podemos referir a esas “líneas de fuga” narrativas descritas por Deleuze y Guattari. Gell es, de hecho y en buena medida, un autor fácil de confutar desde una perspectiva rizomática, a la vez que sigue representando una figura significativa para la antropología y la teoría del arte por haber, por así decirlo, liberado la obra de arte de una función descriptiva y meramente vinculada a una visión culturalmente hegemónica – es decir, colonial – enfocándose en la investigación de la intención que guía la práctica artística en cuanto agente social.

Retomando la reflexión abierta por el concepto de “vecindad”, si para Deleuze y Guattari la multiplicidad es la respuesta a la era actual, la identidad misma vivida y narrada por el artista no puede ser otra cosa sino practicante: es decir, definida por el dinamismo y un criterio horizontal de (re)generación y difusión. Nunca como hoy la identidad ha sido un concepto tan liminal, y, a la vez, tan subversivo. Frente a este escenario, la única estrategia posible – y es la

⁵⁸ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Alfred Gell, *Arte y Agencia: una teoría antropológica*, trad. Guillermo Wilde (Buenos Aires: SB Editorial, 2021), 16.

solución narrativa que proponen los artistas y curadores fronterizos – consiste en manifestar y fomentar la subsistencia de comunidades transnacionales que manifiestan un cuestionamiento del concepto de identidad que convierte a la frontera en terreno fértil para la constitución y la navegación de comunidades transnacionales que, en su auto-definición, subvierten las dos grandes narraciones hegemónicas de la política y la economía de nuestra era, que vincula el discurso identitario al aparato ideológico y jurídico legítimamente mirado al mantenimiento del *status quo* del Estado nación, por un lado, y al neo- capitalismo uniformador de la globalización, por otro.

Por lo tanto, si el artefacto es para Gell expresión y agente de la sociedad en la cual se traduce, la obra de arte referida a la frontera – sea esta producida en ella o menos, y sea esta referida a una frontera territorial o interna – adquiere una relevancia peculiar por ser espacio de una negociación dinámica, constante y glocal que significa subversiva mente las situaciones y prácticas sociales generadas por una narración identitaria tradicionalmente hegemónica, de connotación nacional, colonial, patriarcal y antropocénica.¹⁶⁴ Es no tanto de la computación cuanto la evolución de las observaciones de Gell que nos conducen a Tim Ingold (2013), que a la intención sustituye el proceso creativo y los diversos factores en cuanto enfoque metodológico de la creación artística.

¹⁶⁵ En *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013), Ingold hace hincapié en el papel de la práctica en el proceso de la aprendizaje y del quehacer artístico. Como punto de partida, describe al aprendizaje como un proceso de autodescubrimiento en el cual el individuo conoce su entorno dejando que este trabaje en él, convirtiéndose en parte de su ser. Lo mismo le sucede al artista y curador que trabaja *in situ*, y especialmente cuando la frontera constituye su contexto espacial y socio-cultural, al ser esta origen, punto de llegada, o hasta *leitmotiv* de su trayectoria. Dejar que el contexto natural y social produzca un resultado en nuestra percepción y forma de ser es el punto de partida que el autor señala como fundamental en el proceso de creación artística, respondiendo críticamente al enfoque de Gell en la intención del artista, con un enfoque en los factores incidentales y contextuales con los cuales dicha intenciones se relaciona en el proceso de práctica creativa. La forma de aprendizaje propuesta por Ingold es extremadamente dinámica – “*knowing is movement*” – justo porque está basada en esta observación del

papel fundamental que juega el espacio natural y antrópico con el cual el artista se relaciona al momento de plasmar el artefacto: de manera que el mismo aprendizaje deriva más de una hibridación, de una entrega receptiva al entorno, qué de la aplicación vertical de una intención previa al espacio y al material que conforman el proyecto creativo⁵⁹. Este proceso no-impositivo suele conducir – como es recomendable – más al cuestionamiento que a un determinismo narrativo: no es un caso, de hecho, si Ingold menciona al “Método de la esperanza” de Miyazaki (2004) para aclarar el carácter metodológico de los procesos de aprendizaje que llevan a la creación artística, siendo este un método que define la práctica no como una forma de describir o representar al mundo sino como una forma de responderle o, como puntualiza Ingold, “corresponderle”⁶⁰. Concebir al acto creativo como forma de correspondencia al entorno natural y antrópico a través del cuestionamiento permite al autor devolver la figura del artista al centro del debate sobre dicho acto, respecto al cual la del antropólogo parece jugar un papel que no alcanza la trascendencia del otro, identificando en los artistas los actores principales de dicho “arte del cuestionamiento” (*art of inquiry*).

En el proceso creativo así delineado, la materialidad y la sensorialidad juegan un papel fundamental que, como el mismo autor denuncia, tendía a ser marginalizado en las teorías previas de antropología del arte¹⁶⁷. En coincidencia con esta observación, estos factores resultan ser fundamentales también en muchos de los casos presentados por este proyecto, en los cuales la obra de arte es vehículo de un aprendizaje y un cuestionamiento en devenir – para el artista y para el público – del principio al fin, manifestando tanto su estrecha correlación con la materia derivada del territorio natural y antrópico de la frontera cuanto la recurrencia de estrategias narrativas que tienden a una estimulación multi-sensorial, como es el caso, por ejemplo, de *Border Cantos* de Misrach y Galindo (2004-2016) y *Monument 300: Chasing Watermarks* (2014) de Minouk Lim: trabajos, estos, que bien encajan con la definición de Ingold de la forma creada en cuanto “calibración transitoria”¹⁶⁸. El método de estudio del proceso creativo propuesto por el autor nos lleva de vuelta, una vez

⁵⁹ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (Routledge: New York and Oxon, 2013), 1.

⁶⁰ *Ibidem.*, 7. Véase también: Hirokazu Miyazaki, *The Method of Hope: Anthropology, Philosophy and Fijian Knowledge* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004).

más, a Deleuze y Guattari, y específicamente a la idea de una “intuición en acción”, expresión que restituya eficazmente el carácter híbrido, horizontal, deductivo y abierto propio de tanta propuesta artística y con autoridad contemporánea, y es en esta dirección que se mueve metodológicamente también este proyecto.¹⁷² La insistencia que hace Ingold en el concepto de materia – retomando a Elkins (2000) y Conneller (2011) – es más fenomenológica que ontológica, es decir hace hincapié en una materia que, como en la alquimia, se define más por lo que *hace* que por lo que *es*.¹⁷³ Para el caso del arte fronterizo, podemos trazar un paralelismo, por ejemplo, en las piezas de concreto *Football* (2012) o *Buddy Bear* (2013) de Khaled Jarrar, las cuales forman parte de una serie de objetos inservibles fabricados a partir del cemento sustraído por el artista del muro del apartheid que divide Israel y Palestina: son objetos en escala que *no hacen*, que no se pueden usar, que nos relatan la inmovilidad del vivir en esta frontera mediante una estrategia de frustración y subversión que origina de la alusión al juego (el juego infantil, y hasta el “juego” de la política en el caso de su parodia del *Buddy Bear*), a un concepto de “juegos prohibidos” que escenifica la negación de una vivencia ordinaria, espontánea e inocente en ese territorio. La materia del mudo divide, a la vez que esta misma materia, intervenida por el artista, cuestiona: de manera que, como la plantea Ingold, la materia es el resultado de “campos de fuerzas y circulaciones de materiales que traspasan a cualquier frontera que podamos dibujar entre el practicante (el artista, *ndr*), los materiales y el ambiente a su alrededor”.

¹⁷⁴ Otra observación interesante que nos propone el autor, esta vez a partir de las observaciones de Pollard (2004), es la importancia epistémica de los artistas ambientales (*enviromental artists*) contemporáneos pues es a ellos en particular que Ingold adscribe la capacidad de desafiar los pre-conceptos referidos a la “durabilidad de las cosas” mediante obras transitorias, efímeras⁶². Si referimos el enfoque material propuesto por el autor a los artistas y curadores que intervienen las fronteras territoriales este desafío a la durabilidad se ve dirigido a la frontera misma, física y conceptualmente, de hecho, más que representarla, las propuestas de arte y curaduría contemporáneas se

⁶¹ *Ibíd.*, 28-29.

⁶² *Ib.*, 104.

relacionan a la frontera mediante una actitud narrativa que es más cuestionadora que descriptiva, correspondiéndole a la frontera como diría Ingold – es decir correspondiendo a su territorio, a su entorno natural y antrópico y a las narraciones sociales, económicas, políticas y culturales que lo produjeron y lo mantienen – proponiendo posibilidades que plantean un desterritorialización de connotación fuertemente social y política. Son las posibilidades de ser de la frontera y de los seres que habitan el espacio que ha sido designado como tal: un espacio que, significativamente, ha cambiado y sigue cambiando con el pasar del tiempo natural e histórico, que ha sido plasmado por el tiempo y por la movilidad humana, lo cual la convierte en entidad dinámica y en devenir por excelencia.¹⁷⁵ Este dinamismo está la base del valor epistémico que Mezzadra y Neilson (2013) atribuyen, como visto, a la frontera, conectándola en cuanto factor fundamental para una renovación social, cultural y política: las posibilidades planteadas por la frontera terminan desdibujándola, revelando dinamismo conceptual que representa, a la vez, su esencia y su némesis, idiosincrasia de la cual los artistas y curadores de la frontera han estado conscientes desde los orígenes del Border Art norteamericano, y es de esta perspectiva que podemos interpretar a Ingold cuando afirma que “en la vida no hay puntos de partida ni de llegada, sólo hay horizontes que desaparecen cuando te acercas a ellos, a la vez que otros horizontes te aparecen por delante”⁶³. La práctica artística y curatorial es clave para alcanzar este desdibujar de horizontes: consideración, esta, que nos devuelve al concepto de creación liminal disruptiva planteado, como visto, por Bhabha, Agamben y T.J. Demos. Citarlos en este ultimo sub-apartado nos podría dar la impresión de cerrar un círculo, teóricamente hablando, pero siempre hay que considerar que este es un círculo en movimiento y expansión constante pues el dinamismo epistémico es una de las lecciones más valiosas de la frontera.

⁶³ *Ib.*, 140.

3. APROPIACION Y DISRUPCION ARTISTICA DE LA FRONTERA I: DISCURSOS CURATORIALES

3.1 La frontera como estrategia curatorial: hacia una des-materialización.

En contraste con la tendencia objetual dominante en la narración de la frontera, el presente análisis comparativo pretende destacar una tendencia a la des-materialización, visual y conceptual, de la frontera – sea esta valla fronteriza o *buffer zone* altamente militarizada – en casos recientes de curaduría fronteriza, concepto este que se refiere tanto a iniciativas *in situ* cuanto a exposiciones temáticas, a veces antológicas de dichas iniciativas, en contextos más tradicionales y centralizados.

Esta selección ha sido motivada por la voluntad de destacar una vertiente curatorial enfocada en el tema fronterizo a la cual, por el momento, no se le ha dedicado un estudio sistemático, configurándola como punto de partida para la individuación de estrategias recurrentes en la narración de la frontera desde la acción del comisariado y desde una perspectiva global: con este propósito se procederá a una reseña historiográfica de las principales iniciativas dedicadas al tema de la frontera en un contexto de frontera geo-política militarizada, empezando por el caso pionero del Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo para terminar, pasando por InSITE, con casos más recientes como The Real DMZ Project y Juntos Aparte.

Es un análisis de vocación transfronterizo, que busca establecer conexiones y patrones curatoriales ofreciendo una primera mirada unitaria y global sobre el tema, en línea con las tendencias críticas tratadas en el apartado referido al marco teórico.

3.2 La frontera epistémica: casos de estudio.

Para la elección de los casos de estudio destinados a ilustrar el arte y la curaduría de la frontera desde la perspectiva del *global turn* se ha privilegiado un enfoque metodológico basado en los criterios de disrupción y transversalidad vinculados, respectivamente, al activismo artístico y a la interculturalidad. Si la primera se refiere a la contribución del arte y la curaduría contemporánea de la frontera a la narración anti-hegemónica de este espacio y de sus comunidades, el criterio de interculturalidad remite a la instauración de una conexión socio-cultural entre diferentes fronteras militarizadas y el carácter incluyente de la iniciativa artística respecto a dichas comunidades. Por lo tanto, los casos de estudio han sido seleccionados por su contribución a la vida de la comunidad fronteriza, evitando eficazmente la problematicidad ética inherente a una simple imposición conceptual por parte del artista/ galería desarrollando una comunicación horizontal e incluyente con el público. Dicho valor social de la pieza artística y de la iniciativa curatorial se influye también en la definición del concepto de eficacia formal aplicado a dicha selección: la pieza artística debe explicitar formalmente, y no sólo conceptualmente, un desarrollo relacional, es decir, manifestar claramente – mediante la ubicación, los materiales y las técnicas empleadas y el modo de utilizzo previsto por el proyecto – la voluntad del artista y/o del curador de relacionarse significativamente con el espacio fronterizo y su comunidad, sea esta permanente o menos. Lo interesante de obras como estas se halla también en su potencial socio-cultural, pues, como se verá, las iniciativas artísticas y curatoriales fronterizas que responden a dichos criterios seguidos llevan a un desenlace comunitario en el cual quien habita la frontera enriquece formal y semánticamente a la pieza de una manera que contribuye también a la vida social y a la identidad de la comunidad. Como mencionado, el valor de la obra no se debe limitar a su contenido conceptual para acercarse realmente al público, debe responder y contribuir a las visualidades de la frontera con el objetivo de construir una estética *glocal*, consciente tanto de las peculiaridades socio culturales y territoriales cuanto de las metáforas transculturales que dicho

espacio implica. Los casos seleccionados interpretan con originalidad y fundamento la realidad local en cuanto a sus manifestaciones visuales pasadas y presentes de la frontera, proponiendo, a la vez, nuevas perspectivas formales. En otras palabras, el logro formal de la obra es determinado por su capacidad para describir la frontera y, a la vez, crearla, reelaborarla. El artista y curador deben manifestar un entendimiento de lo que caracteriza visualmente este territorio y los seres que lo habitan, necesario para establecer una relación horizontal con el público que es indispensable, a su vez, para la transmisión de la nueva visualidad de la frontera propuesta por el artista. Por supuesto, al hablar de visualidades de la frontera se quiere hacer referencia al ámbito disciplinario de las artes visuales y no a un acercamiento al arte y la curaduría de la frontera limitado a la sólo experiencia visual de la obra: varias de las obras seleccionada emplean sagazmente el sonido para (re)crear el imaginario y la realidad de la frontera llegando, en determinados casos, a una interpretación sinestética del espacio. Los casos artísticos y curatoriales seleccionados destacan, por lo tanto, por su compromiso social y estético, por constituir una aportación eficaz a la experiencia de la frontera y al debate socio-político que la interesa. La vinculación con el ámbito del activismo artístico ha sido, por lo tanto, particularmente privilegiada por el presente análisis, con la conciencia de que la crítica del arte contemporáneo deba premiar el intercambio a la imposición y la de-centralización a la centralización.

3.2.1 Redes de conexión transnacionales en la frontera norteamericana: los orígenes de la frontera epistémica en la curaduría de Border y Chicano Art.

El Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo representa un punto de partida obligado al hablar de curaduría fronteriza y de *Border Art*. Fundado en 1984, el BAW/TAF representa, de hecho, el primer colectivo artístico dedicado al tema de la frontera y al cual se puede atribuir la inauguración de una narración artística de la misma que se configura localmente en cuanto Border Art, concepto que le debe mucho a este taller y a aquellos artistas que

participaron en él, los cuales siguen jugando un papel fundamental en su definición hasta en su trayectoria individual.¹⁷⁶ Es en el marco de este taller que se inaugura la expresión de *Border Art* (Masala, 2019; Chávez, 1993) y que se connota al arte de la frontera entre México y Estados Unidos mediante una serie de estrategias visuales y una iconografía que siguen vigentes en las manifestaciones más recientes del Border Art.¹⁷⁷ La historia del taller coincide con la primera etapa de militarización de la frontera, derivada del Immigration Reform and Control Act (IRCA) (1986) del gobierno Reagan en respuesta al gran incremento del flujo migratorio desde México, acta que, conjuntamente al empoderamiento de los carteles del narcotráfico entre los años Ochenta y Noventa, no hizo sino empeorar la tensión política entre los dos países y, sobre todo, la violencia en el territorio fronterizo.¹⁷⁸ De hecho, el IRCA, y posteriormente el NAFTA/TLCAN (1994-2020), proyectó la cuestión fronteriza en el debate público y en el discurso mediático estadounidense de una manera tal que la frontera se convirtió en la principal arena política y social estadounidense y, a la vez, en espacio mítico definido por una visión estereotipada del otro a ambos lados de la frontera. Vinculado al Chicano Art Movement de los años Sesenta y Setenta – y no ajeno a la influencia de Fluxus – el taller reflejó la urgencia, advertida en el ambiente cultural regional, de responder a las distorsiones de la narración hegemónica estadounidense sobre la frontera en un momento en el cual esta jugaba un papel cada vez más destacado en el discurso político nacional y, por consecuencia, en la definición de la identidad nacional: identidad en la cual el migrante y sus descendientes no encontraban lugar siendo calificados, más bien, de *illegal aliens*, expresión que no causalmente recurre en muchos trabajos de *Border Art* justo a partir del BAW/TAF. Dicha contra-narración se caracterizó, desde el principio, por un carácter interdisciplinar pues el taller fue constituido por un grupo binacional de artistas, activistas, periodistas y catedráticos, muchos de los cuales vinculados al Centro Cultural de la Raza de San Diego, institución cultural de proyección chicana fundada en 1970.¹⁷⁹ En la mayoría de sus iniciativas, el taller estuvo

⁶⁴ Véase: Ila N. Sheren, *Portable Borders/ Mythical Sites: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984* (Austin: University of Texas Press, 2015), 23.

⁶⁵ Los miembros originarios del taller fueron Isaac Aronstein (1954), David Avalos (1947), Sara-Jo Berman, Jude Eberhart, Guillermo Gómez-Peña (1955), Víctor Ochoa (1948) y Michael Schnorr (1945-2012). El grupo siempre tuvo una composición mutable, con Eberhart que salió

activo en la zona fronteriza en la zona fronteriza de San Diego/Tijuana, contando con un vasto número tanto de exposiciones en museos y galerías urbanas cuanto en intervenciones *site-specific* en la misma frontera.¹⁸³ Como mencionado por Antonio Prieto (2014), el BAW/TAW representa ese momento formativo del *Border Art*, correspondiente a los primeros años Ochenta, en el cual el arte se empieza a ser empleado como estrategia política como evolución del arte chicano de los años Setenta, el cual se caracterizó por enfrentar deliberadamente cuestiones de alta tensión política y por una hibridación constante de cultura “alta” y “popular”: entre los primeros artistas en enfrentar el tema de la frontera, ya bajo esta caracterización, figuran Rupert García (1941), Malaquías Montoya (1938) y Emanuel Martínez (1947)⁶⁶. En muchos casos, este primer arte sobre la frontera se caracterizó por su cercanía al movimiento de César Chávez, líder del sindicato Unión de Campesinos, cuyo emblema formará parte de la iconografía del arte chicano y fronterizo hasta en trabajos posteriores, como en el caso de la obra de Víctor Ochoa: desde el principio, entonces, el *Border Art* estuvo connotado políticamente y partícipe de las luchas sociales en y acerca del territorio fronterizo.¹⁸⁴ La serigrafía *Cesen Deportación* (1973) de Rupert García – que indirectamente evoca historias previas de migración y explotación trasfronteriza reivindicadas por obras como *Braceros* (1960) de Domingo Ulloa – representa un caso emblemático entre las primeras manifestaciones de este arte pues fue empleada para los carteles de las manifestaciones de la Unión de Campesinos: García retomó los colores del emblema de la lucha liderada por Chávez – un águila estilizada negra enmarcada por un círculo blanco sobre fondo rojo – para plasmar una imagen en la cual la petición que le da el título a la obra es acompañada por tres hilos de malla de púas negros sobre fondo rojo, en alusión a las deportaciones de migrantes al otro lado de la frontera que ya desde los años Cincuenta se impusieron como estrategia destacada en las políticas migratorias estadounidenses. El arte chicano sobre la frontera surge, entonces, como

del taller ya a finales de 1985, seguido por Artenstein el año siguiente, y por Avalos y Berman en 1987. Además, aunque algunos de los miembros expulsados del taller en 1989 hayan regresado al año siguiente, para 1990 este ya había sido integrado por nuevas voces, como Armela Castrejón y Yareli Arizmendi.

¹⁸⁵ Desde el mundo teatral, es importante señalar también el drama *La frontera* (1973) del colectivo Teatro Campesino, el cual tuvo una influencia considerable en la formación del arte chicano y del arte fronterizo de la década de los Setentas.

fenómeno colateral a un movimiento activista regional, del cual es primariamente instrumento de propaganda, en el cual las soluciones al problema fronterizo se plantean desde la vertiente socio-política, y no desde aquella artística.¹⁸⁶ Muy diferente es el caso del Taller de arte fronterizo, el cual implicó una evolución en cuanto a los propósitos que guiaban el quehacer artístico en la frontera al plantear, como objetivo primario, una realidad utópica en la cual tanto el artista cuanto el público es invitado al plasmar el imaginario de un territorio y una sociedad sin fronteras (Chávez, Grynsztejn & Kanjo, 1993).¹⁸⁷ De ahí la definición propuesta por Prieto (2014) del *Border Art* en cuanto estrategia política: el arte chicano y fronterizo es presentado por el taller como una realidad proactiva y libre de las limitaciones prácticas y formales del ser instrumento de lucha sindical, respecto a la cual propone una lucha paralela caracterizada por una contra-narración peculiar.⁶⁷ Es en este relato alternativo de la frontera que se plantean soluciones visuales y sociales que, por primera vez, convierten al arte fronterizo en frente autónomo de lucha socio-política y, sobre todo, en laboratorio del futuro para la comunidad fronteriza y global. Aún manteniendo necesariamente una faceta activista al denunciar la violencia que caracteriza este territorio, los artistas del BAW/TAF logran, a la vez, presentar a la frontera actual como modelo para la sociedad y la cultura a venir, resaltando el alto grado de hibridación que constituye su potencial. La creación del BAW/TAF coincide contextualmente con un momento en el cual la zona fronteriza recibe una atención mediática sin antecedentes debido al desarrollo de un debate cerrado entorno al planteamiento del North American Free Trade Agreement (NAFTA/TLCAN) – que terminará siendo firmado en 1988 y entrando en vigor en 1994 – que fortaleció una visión estereotipada de la frontera que está a la base de los cuestionamientos del grupo: el BAW/TAF responde a la narración hegemónica y unilateral sobre la frontera fomentada por el tratado presentando a la frontera como espacio de dialogo, bilateral e incluyente. Este se forma a partir de la invitación del artista chicano René Yáñez a los artistas conceptuales de San Diego a participar en una exposición en la Galería de la Raza de San Francisco⁶⁸. Hubo cierto debate – visibilizado

⁶⁷ Antonio Prieto Stambaugh, "La poética de la frontera," *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, no. 17 (Diciembre 2017).

⁶⁸ *Ibidem*.

por la publicación de una *Errata histórica* (1991) compilada por algunos de los integrantes originarios del taller en respuesta a cierta actitud revisionista manifestada por Gómez-Peña en entrevistas publicadas entre los años Ochenta y los primeros años Noventa – acerca de quiénes fueron los miembros fundadores del taller¹⁹⁰. Sin embargo, todas las fuentes consultadas apuntan a que el grupo fue constituido por David Avalos, quien reunió a Arstenstein, Berman, Eberhard, Gómez-Peña, Ochoa y Schnorr bajo el patrocinio del Centro Cultural de La Raza de San Diego para una primera exposición, *Border Realities* (1985), que de hecho tuvo lugar en la galería de San Francisco, anticipada, a su vez, por una primera colaboración de Berman, Gómez-Peña y Schnorr en el performance *The Exile* (1984) en ocasión de la colectiva “Artists look at politics in the 1980s” en la Sothwestern College Gallery de Chula Vista. De primera exposición del taller, *Border Realities* se convirtió en un proyecto curatorial a largo plazo articulado en cinco ediciones que se alternaron a otras iniciativas del grupo entre 1986 y 1989. Desde esta perspectiva, este fue un proyecto único en la vida del taller, que ocupó una porción consistente de su actividad, y amerita, por lo tanto, una profundización pues en sus ediciones se va definiendo un patrón práctico e iconográfico que terminará caracterizando al grupo. Desde la exposición de 1985, *Border Realities* se connota como evento multi-mediático en el cual pintura, escultura, fotografía, videoarte y performance colaboran al definir a la frontera en cuanto lugar mítico generado por el conflicto y la hibridación. El efecto psicológico de extrañamiento derivado de la mitificación del migrante es una temática enfrentada justo por el performance estrenado para la ocasión por Gómez-Peña y Berman bajo el nombre de Poyesis Genética – cuyo título, *Ocnoceni*, significativamente se puede traducir del náhuatl como “En algún otro lugar” – al parodiar la visión estereotipada impuesta a quien cruza la frontera desde el sur mediante una estrategia que será recurrente en los performances de Gómez-Peña, dominados por una compleja hibridación lingüístico-cultural¹⁹¹. Las instalaciones – que en el momento del performance funcionaban como escenografía, de manera afín, como se

¹⁹⁰ El documento puede ser consultado en la siguiente publicación: Patricio Chávez, Madeleine Grynsztejn y Kathryn Kanjo *La Frontera = The border: art about the Mexico/United States border experience* (San Diego: Centro Cultural de La Raza & Museum of Contemporary Art San Diego, 1993). También puede ser consultado al siguiente enlace: icaa.mfah.org/s/es/item/849008#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199. Consultado el 23 de agosto de 2022.

verá, a las exposiciones de Las Comadres – eran constituidas por ensamblajes *objets trouvés* y piezas escultóricas obtenidas de materiales ordinarios que dimensión popular, mediática y religiosa. como en el caso destacado del *Donkey Cart Altar* (1985) de David Avalos.¹⁹³ Es esta una obra emblemática por introducir una selección iconográfica de la cultura chicana que será recurrente en el trabajo del taller, en la cual destacan el altar-ofrenda, el nopal, el corazón derivado de los exvotos coloniales, el sarape y el águila, símbolo de una nación mexicana exportada y trasplantada en suelo estadounidense casi reivindicando los territorios perdidos con el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848). En este caso, el altar es dado por un pseudo-retablo creado mediante un ensamblaje de objetos encontrados y collage dominado por la imagen de un migrante de tez oscura cuya pose y camisa blanca evocan una memoria católica y goyesca: es el mártir de la frontera, ensangrentado y detenido por un *anglo* armado, posiblemente un miembro del Border Patrol. Los contrastes cromáticos, la abundancia de sangre y la expresividad del rostro del migrante realzan el dramatismo barroco de la escena del arresto, representada según un canon colonial que se remarca en la presencia del sol y la luna en la parte superior de la obra evocando la pintura devocional colonial, los cuales sugieren la idea de una persecución que se ha prolongado por un día entero culminando con la frustración del intento del migrante de pasar la frontera. El altar quiso ser un homenaje a todos estos intentos frustrados con la violencia, los cuales son representados emblemáticamente por un retrato post-mortem de Francisco Sánchez, asesinado por una patrulla fronteriza en 1980, que domina la otra cara del altar: retablo caracterizado por un cromatismo plateado que reitera la inspiración colonial de la pieza y completado por una botella de vidrio en forma de corazón apoyada sobre una afilada rueda dentada y dos tenedores, metáfora de la aspiración que impulsó la migración de Francisco para satisfacer los derechos fundamentales de su familia¹⁹⁴. La frontera es descrita como espacio extremadamente conflictivo, caracterizado por la violencia y la desigualdad: a remarcar esta lectura, por detrás del altar, se podía apreciar una

⁷⁰ El altar-ofrenda en homenaje a las víctimas de la violencia fronteriza, derivado de la tradición del altar de Día de Muertos mexicana, se ha mantenido como estrategia visual distintiva del activismo de los artistas que integraron el BAW/TAF hasta en trabajos muy recientes como, por ejemplo, el mural en homenaje a Anastasio Hernández Rojas (2020) creado por un colectivo de artistas locales liderado por Víctor Ochoa, al cual se debe el proyecto de la obra. Véase: youtube.com/watch?v=nOJxdl1D7E&t=343s. Consultado el 23 de agosto de 2022.

inscripción en neón con la palabra HELL junto con el quiosco en el cual René Yáñez plantea tanto un cuestionamiento de la narración mediática de la frontera cuanto una visibilización de la violencia de la cual dicha narración es cómplice.¹⁹⁵ Yáñez enmarca con periódicos mexicanos y estadounidenses a dos pantallas en las cuales se proyectaban escenas violentas de la frontera en contraste con el carácter frívolo y kitsch de las portadas de periódico, de las cuales se puede deducir la construcción mediática de un imaginario estereotipado de la frontera a la base de la relación (o residuo, como diría Anzaldúa, 1987) emocional que definen las dinámicas de la sociedad fronteriza, es decir del miedo del Norte y las expectativas socio-económicas del Sur. El altar y el quiosco de Border Realities resumen muy bien el deseo del taller de ofrecer a la comunidad local una contra-narración que presenta a la visión del otro (el migrante, el chicano) como antídoto a un discurso estereotipado que no hace sino fomentar la dimensión conflictiva de la sociedad fronteriza. Para restituírnos esta visión, los artistas del BAW/TAF rescatan fragmentos de cotidianidad escogiendo objetos e imágenes familiares cargados de la hibridación y la mitificación que plasman la cultura fronteriza para ensamblarlos en video-instalaciones y altares-ofrenda que destacan, como afirmado, en cuanto soluciones figurativas privilegiadas por los artistas del taller junto con un catálogo de tipos y atributos de la frontera que visibilizan tanto su idiosincrasia cuanto la actitud excluyente que la produjo Dichos iconos se manifiestan también desde esta primera edición en la lotería fronteriza de Víctor Ochoa: una toma de Ochoa interactuando con parte de la instalación referida a su lotería es particularmente esclarecedora en mérito. Entre los posters colgantes de la pared ideados como replanteamiento chicano de la lotería mexicana tradicional, basada en tipos del imaginario popular, Ochoa inserta un espejo intervenido con el texto “El pollo” en referencia al apodo que, como relata el mismo artista, se le había impuesto discriminatoriamente en la escuela preparatoria que frecuentó al volver de Tijuana a Los Ángeles – después de la expulsión de su familia a mediados de los años Cincuenta – por hablar español y conocer la historia de México mucho mejor que sus compañeros: si en Tijuana Ochoa se le apodaba “El gringo” por su escaso español al llegar a México después de la expulsión, en Estados Unidos es igualmente estigmatizado, hasta por compañeros chicanos, como tipo

mexicano⁷¹. El unilateralismo de la visión hegemónica de la frontera que, en ambos lados, polariza con la reiteración de sus estereotipos se impuso desde el principio en la biografía del artista, y esta tipificación es evidenciada justo en la acción de Ochoa, capturada por la toma, que ironiza sobre el concepto al reflejarse en el espejo⁷². Fiel a la actitud lúdica y fuertemente irónica e incluyente que desde sus inicios caracteriza al BAW/TAF, Ochoa juega el juego de la frontera tipificándose, e invita al público a hacer lo mismo reflejándose en el espejo, poniéndose por un momento en su lugar como parte de la lotería de los emblemas de la frontera. El concepto de identidad constituye, de hecho, uno de los ejes temáticos principales en el trabajo del BAW/TAF y del *Border Art* que le seguirá, junto con aquellos de violencia, control e hibridación. El taller objetualiza a la frontera, seleccionando imágenes del repertorio preexistente de la cultura mexicana y chicana – con énfasis especial en su legado precolombino y del arte popular – y mezclándolas con elementos peculiares del territorio y la sociedad fronteriza para proponer soluciones formales que fueron pioneras en la visualización de la identidad fronteriza. Es interesante notar como las diferentes aportaciones que componen la primera edición de *Border Realities* parecen describir a la frontera como producto de exportación surgido del imaginario estadounidense y de la mezcla cultural propia de la cultura chicana (que es, a su vez, una visión del Norte al Sur), visión que adquirirá un corte global en sus últimas ediciones y en el trabajo independiente de varios de sus integrantes originarios, como es el caso de Gómez-Peña: de hecho, el “*border thinking*”, como ya notado por Sheren, es un fenómeno primariamente estadounidense surgido de las tensiones que nacen en la sociedad estadounidense al enfrentar la cuestión de la migración latinoamericana¹⁹⁶. Esta frontera mitificada desde el Norte vuelve satíricamente en *Border Realities I* (1986), la cual replicó, en buena medida, el imaginario presentado por la primera exposición del taller en un video dirigido por Arntstein y Schnorr que tuvo el mérito de darle mayor difusión al proyecto y al

⁷¹ Imagen disponible al siguiente enlace como parte de los California Ethnic and Multicultural Archives, Dept. of Special Collections, Donald Davidson Library, University of California, Santa Barbara, CA 93106-9010: calisphere.org/item/ark:/130/hb5b69p283/.

⁷² Véase la entrevista “Chicanosaurus at the border: Víctor Ochoa” (2020) para TEDx Talks disponible al siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=QOrwlhhlAsM&t=3s. Consultado el 24 de agosto de 2022.

⁷³ Ila N. Sheren, *Portable Borders*, 34.

concepto mismo de *Border Art* al ser proyectado en numerosos festivales cinematográficos⁷⁴. El video puede ser descrito como un potpourri visual dominado por el performance de Berman y Gómez-Peña, en el cual imágenes de la exposición y de *Ocnoceni* se mezclan lúdicamente con extractos de videos del Border Patrol, en una superposición de lenguajes que revela la convivencia de tipificación e hibridación en la frontera, la cual es presentada como pastiche socio-cultural, cuyo concepto kitsch es enfatizado por la selección musical de la banda sonora¹⁹⁸. La segunda exposición del proyecto, *Border Realities II* (1986), reafirmó, en una vasta intervención en el Centro Cultural de la Raza, el eclecticismo técnico-estilístico y la horizontalidad que caracterizan la narración de la frontera del BAW/TAF: las obras mezclaron pintura, escultura, tipografía, diapositivas y video con el performance *Babylon-Aztlan* de Berman y Gómez-Peña, al estilo de un cabaret de Tijuana, en un contexto particularmente incluyente pues el público fue invitado a escribir mensajes en la pared, escalar algunas esculturas, y levantar piedras – compartiendo metafóricamente la pesadez existencial del migrante – entre otras formas de interacción. Las interacciones humanas en la frontera, con su movimiento constante y polarizado de rechazo e hibridación, fueron las protagonistas de la muestra, la cual destacó tanto el sincretismo cultural y lingüístico cuanto la violencia en la sociedad fronteriza¹⁹⁹. *Border Realities III* (1987) y IV (1988), ambas referidas al centro cultural sandieguino, confirmaron el carácter interdisciplinar del proyecto pues en estas colectivas el taller presentó un resumen de su trabajo anual mezclando iniciativas *ad hoc* con otras llevadas a cabo previamente, entre las cuales destaca una instalación satírica de Arntstein que mezclaba grafitis grotescos con una iconografía pop para visibilizar el engaño mediático vinculado a la candidatura de Salinas de Gortari como representante del PRI para la campaña electoral de 1987. Sin²⁰⁰

⁷⁴ El video fue proyectado en el Centro Cultural de la Raza de San Diego, San Diego Art Institute en ocasión de la exposición "Video 86", la Robert Else Gallery de la CSU Sacramento y en el Cine Festival de San Antonio del 86. Véase la cronología de las actividades del taller, derivada de la antigua página web del taller – la cual indicaré como (BAW/UCSD, 2012) a falta de mayor información sobre la misma – presentada por la librería de la University of California San Diego al siguiente enlace: library.ucsd.edu/speccoll/DigitalArchives/mss0760/mss0760_Projects.pdf. Consultado el 24 de agosto de 2022.

⁷⁵ Véase video de *Border Realities I* al siguiente enlace: sites.dlib.nyu.edu/hidvl/7wm37q3k. Consultado el 24 de agosto de 2022.

embargo, de las dos exposiciones Border Realities IV Casa de Cambio fue sin duda la más original en su propuesta artística y museográfica al verse enriquecida por la participación de una veintena de artistas de la región San Diego-Tijuana, para cuyas intervenciones se escogió una museografía que recreara el concepto de laberinto produciendo en el público el extrañamiento derivado de la experiencia de una frontera *lost in translation*. Esta fue, de hecho, entre las primeras exposiciones del taller en abrir paso a una segunda integración de miembros y colaboradores, anticipando un cambio en la composición de los integrantes del taller que se concretará a finales de la década.²⁰² Entre las intervenciones, destaca el notorio performance de Gómez-Peña *Border Brujo* (1988), en la cual el artista escenifica en nueve transformaciones el sincretismo idiomático y cultural del chicano con el misticismo (auto) irónico que suele caracterizar la iconografía de sus intervenciones y el mismo personaje artístico de Gómez-Peña, chamán híbrido y contaminante de la cultura chicana.²⁰³ La video-instalación *Erasing the line: backyard to backyard* (1988) representa otra contribución interesante en esta cuarta edición: como afirmado en el título, la obra plantea el desvanecimiento utópico de la línea fronteriza al yuxtaponer tomas de las vivencias de dos vecindades separadas por la frontera, San Ysidro – barrio fronterizo de San Diego altamente militarizado que seguido ha sido intervenido por proyectos de *Border Art* – y el área norte de Tijuana, mostrando una mezcla de humana cotidianidad y disparidad socio-económica que bien representa el fenómeno, peculiar de la frontera norteamericana, de las “ciudades gemelas” (Tijuana–San Diego, Nogales–Tucson, Matamoros–Brownsville y Ciudad Juárez–El Paso) surgidas del intenso proceso de industrialización de la frontera a lo largo del siglo XX y, sobre todo, a partir de los años Setenta: pródromo de una economía neocolonial que, dos décadas después, adquirirá una dimensión global, inaugurando una nueva era de conflictos y desafíos. Borrar la frontera implica borrar el resentimiento (mexicano), el miedo (estadounidense) y desafiar cuestiones identitarias a la base del discurso hegemónico a ambos lados de la misma: la obra la borra virtualmente y temporáneamente, escenificando un contacto y una fluidez social que, en el año de la firma del NAFTA/TLCAN, parece ser una perspectiva aún más lejana, imposible. El arte juega en este territorio, a la vez, imposible y real, proponiendo soluciones alternativas,

aunque variamente limitadas, al discurso social sobre y en la frontera. *Border Realities V* (1989) representa un cambio importante en seno al proyecto pues, por primera vez, este adopta un acercamiento global al tema fronterizo al vincular la frontera regional con otras que caracterizadas por un control militarizado y tensiones políticas y culturales, en un contexto socio-político caracterizado, localmente, por la reciente aprobación del NAFTA/TLCAN y, globalmente, por un clima de apertura que llevará, seis meses más tarde, a la caída de una de estas fronteras: el muro de Berlín. Los conceptos de división y negación guiaron la curaduría de esta primera exposición de marco global, en una evolución del discurso binacional que había originado el taller motivada, según lo afirmado en una cronología del taller de la Librería de la University of California San Diego, por las evidentes afinidades entre las diferentes fronteras conflictuales del mundo contemporáneo, descrito como un “contexto fronterizo global y multinacional”: expresión que reitera la visión glocal del taller en esta etapa de mayor internacionalización de *Border Realities*, que no casualmente anticipa de un año la participación del taller en la 44ª Biennale de Venecia⁷⁶. La intervención en la bienal reafirmó la voluntad del taller de salir de su original contexto binacional no solo desde el punto de vista conceptual, como planteado por *Border Realities V*, sino también espacial, abrazando los nuevos desafíos curatoriales – dados, como se verá, por la de-contextualización del proyecto curatorial – para visibilizar mundialmente la problemática de la frontera entre México y Estados Unidos: actitud, esta, que hace del BAW/TAF colectivo pionero no sólo en la conceptualización del *Border Art*, sino también en la elección de una visión glocal que caracterizará las iniciativas de arte y curaduría fronteriza a venir. Los integrantes del taller vinculados al proyecto de la bienal – y en el marco de una edición dedicada justo a la relación entre artista y espacio – intuyeron la necesidad de crear conexiones “multinacionales” para favorecer, por un lado, el entendimiento – a nivel local y global – de un fenómeno regional y, por el otro, la formación de redes de solidaridad entre regiones fronterizas, lo cual implica no solo un llamado a la atención sobre la cuestión fronteriza sino también una búsqueda de soluciones

⁷⁶ Véase el enlace: library.ucsd.edu/speccoll/DigitalArchives/mss0760/mss0760_Projects.pdf. Consultado el 24 de agosto de 2022.

sociales y políticas a partir del debate público y de la alianza socio-cultural: a partir de este momento, el discurso sobre la frontera del taller se caracterizará, de hecho, por desplazamiento constante de lo local a lo global. Esta primera exposición europea confirma también un cambio importante en cuanto a la composición del grupo pues Schnorr fue el único miembro original del taller en participar en esta iniciativa: para la fecha, los fundadores y demás integrantes de la etapa inicial del taller habían tomado caminos autónomos o confluído en nuevos colectivos, en algunos casos debido a fricciones internas al mismo taller⁷⁷. Como evidenciado *in primis* por el título, *Colón colonizado – tutto è mio* – *¿De quién?* (1990), la instalación multimedia presentada a la bienal, la instalación multimedia presentada a la bienal supuso una apropiación del espacio en clave postcolonial que simula la vivencia fronteriza.²⁰⁵ Como mencionado por Masala (2019), la participación en la bienal tuvo que solucionar un problema nuevo en la trayectoria del taller: elaborar una propuesta museográfica que permitiera vivir la frontera norteamericana sin – o al menos lejos de – ella: en otro territorio – un territorio, además, que no se involucra directamente con el tema fronterizo – y para un público en gran medida ajeno a su problemática²⁰⁶. Dos años antes de la participación en la bienal, el mismo Schnorr había descrito la peculiaridad del concepto de espacio o lugar fronterizo y el papel del artista fronterizo:

⁷⁷ Los artistas del BAW/TAF participantes en la Biennale fueron: Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Berta Jottar, Richard Alexander Lou, Robert Sánchez y Michael Schnorr. Es además notorio el debate surgido entorno a las declaraciones revisionistas de Gómez-Peña sobre la fundación del BAW/FAF, el cual produjo, como visto, la publicación de una *Errata Histórica* por parte de los demás integrantes de la etapa fundadora del taller en el catálogo de la exposición que el LACE le dedicó a la exposición en 1991. Véase: Taller de Arte Fronterizo/ Border Art Workshop, *Taller de arte fronterizo, 1984-1991 : una documentación continua de siete años de proyectos de arte interdisciplinarios sobre asuntos de la frontera de mexico con Estados Unidos* = *Border art workshop 1984-1991: a continuing documentation of seven years of interdisciplinary art projects surrounding issues of the U.S./Mexico border* (Los Angeles y San Diego, CA: BAW/TAF y L.A. Contemporary Exhibitions/LACE, 1991).

⁷⁸ Andrea Masala, “‘What kind of dirt do you need?’ Da San Diego e Tijuana a Venezia: *Border Art* oltre i confini,” en *Storie della Biennale di Venezia*, ed. Stefania Portinari y Nico Stringa (Venezia: Edizioni Ca’Foscari), 229-243. El texto de Andrea Masala es²⁰⁹ staca por brindar una reconstrucción contextual y museográfica de la instalación muy puntual. Sin embargo, su aparato crítico resiente de una dependencia excesiva de fuentes parciales y anacrónicas vinculadas a la narración de Gómez Peña sobre el “estado de salud” del taller en la época, a meses de su separación del mismo: alineándose con dicha narración, Masala hace referencia a la decadencia y a una próxima disolución del grupo cuando otra fuente (BAW/UCSD, 2012) atestigua una actividad prolífica e internacional hasta 1997. Es evidente que el cisma, ocurrido en 1989, entre el artista y el grupo ha inaugurado, con sus repercusiones mediáticas, un mal entendimiento aún bastante difuso sobre los extremos cronológicos de la vida del BAW/TAF pues en numerosas fuentes, como es el caso de Masala, se sigue mencionando al 1991 como el último año de actividad del taller.

In our specific case “site” has always two sides: it has been determined by nationalistic sparring, has a layered as well as ruptured component, and comes with an established mass media presence. These geo-political realities place the phenomenon of border-as-site in a context other than that of conventional site specific “locations”. Accumulated evidence concerning the border-site is thrown into chaos when one realizes that if seen from only one side, the site eliminates its other side. Within the racist and ethnocentric form of this chaos (of the “other”) there are four primary models by which the border site might be defined and engaged. To construct tangible, participatory relationships among artists and audience on the site, as well as to redefine a place that is not politically neutral, is the true potential of working with the border-as-site⁷⁹.

Para lograr el objetivo en Venecia, el taller propuso un espacio física, histórica y emocionalmente denso, definido por el ocultamiento de la pared de fondo y el techo del pabellón por una cobertura del plástico negro: el camuflaje crea un espacio utópico alterando el espacio real, borrando algunas de sus características originarias, práctica recurrente – como se verá – en el arte fronterizo. Las paredes laterales fueron intervenidas, respectivamente, con fotografías y murales al carboncillo reproduciendo el paisaje fronterizo: la pared pictóricamente intervenida incluía también cuatro monitores en los cuales se alternaban videos de performances previas del taller con imágenes de la caída del muro de Berlín⁸⁰. La imagen de Colón por encima del ingreso de la instalación – pues una reflexión postcolonial es necesaria al confrontarse con la historia fronteriza – completaba el relato, introduciendo el visitante a un espacio marcado por una atmósfera asfixiante – dada, en particular, por la convergencia en un punto, en el lado opuesto al ingreso, de las paredes internas de la instalación. De esta manera, el taller pretendía justo establecer con el público esa relación participativa mencionada por Schnorr pues en este espacio (re)colonizado y liminal el público se siente tanto incluido cuanto

⁷⁹ Michael Schnorr, “Site Redefinition,” en *The Border Art Workshop (BAW/ TAF) 1984-1989, A documentation of 5 years of interdisciplinary art projects dealing with U.S.-Mexico border issues (a binational perspective)* – *Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) 1984-1989, documentación de 5 años de proyectos de arte interdisciplinario sobre asuntos de la frontera de Estados Unidos con México (una perspectiva binacional)* (San Diego, CA: Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo, 1988), 42.

⁸⁰ Los performances proyectados, en gran medida de corte postcolonial, fueron: *Berlin Posada*, sobre la caída del muro; *Oh George, Oh Panama*, sobre la invasión de Panamá (1990); *Roll my Dice with a Lucky Hand, I want to own a lot of land*, dedicado al Tratado Guadalupe-Hidalgo (1848) en el cual México cedió a Estados Unidos la mitad de sus territorios.

oprimido por dicha convergencia: la escenografía pensada por el taller lo acerca psicológicamente a la dimensión de la frontera, espacio limitado y extraño, del cual pronto siente la necesidad de salir⁸¹. El taller vuelve, entonces, a apuntar a un efecto principalmente de extrañamiento para sus evocaciones de la frontera, la cual es completada por la cobertura de la porción de suelo interior a la instalación con un tipo de tierra parecida a aquella del desierto debido a la voluntad de recrear para el público una experiencia multi-sensorial²¹³. Los videos proyectados por los cuatro monitores formaban, además, parte de una serie de siete performances mensuales titulada *Destination L.A.* (1989-1990) ejecutadas entre el Soccer Field de San Diego y la Colonia Libertad de Tijuana, ambos espacios directamente vinculados al tránsito de migrantes indocumentados⁸³. El espacio fronterizo incluido entre estos dos sitios ha sido descrito por Schnorr como “a place where many try to be but no one wants to stay”, un no-lugar catalizador de las tensiones que la frontera encarna²¹⁵. Los dos sitios son intervenidos por el taller con una *mise-en-scène* del desplazamiento humano transfronterizo, desde el sur y desde el norte, con ese carácter lúdico que caracteriza el BAW/TAF al convertir el suelo fronterizo en un macro tablero aprovechado para trazar itinerarios migratorios alternativos mediante el desplazamiento, parecido a los movimientos del juego

⁸¹ Solo un año después, el taller volvió a describir la frontera desde un marco postcolonial en la proyección de diapositivas de performances del taller realizada en el International Art Relations (INTARC) de Nueva York en el evento *Conquests Do Not Belong Only to the Past* (1991), entre las cuales destaca la toma de una joven mujer latina cargando una cruz en la orilla de la carretera fronteriza, escenario tristemente conocido por los frecuentes atropellos de migrantes en la zona, imagen que va más allá de la problemática socio-política de la frontera actual englobando la cuestión histórica y de género estrechamente vinculadas a las dinámicas fronterizas. Véase: oac.cdlib.org/ark:/13030/hb9v19p5st/?brand=oac4. Consultado el 26 de agosto de 2022.

²¹⁶ Andrea Masala, “What kind of dirt do you need?”, 235.

²¹⁷ La elección del espacio a intervenir es semánticamente densa y simbólicamente ejemplar pues, como mencionado por Jeff Kelley (1990), el Soccer Field de San Diego suele ser definido por los reporteros norteamericanos como una “no man’s land” y, aún más interesante, una “DMZ”, expresión en la cual es implícita la comparación de las iniciativas políticas y las tensiones sociales de la frontera regional con aquellas de la frontera coreana, que también será objeto del presente estudio y cuya conceptualización de la frontera muestra, como se verá, gran afinidad con aquella norteamericana. Véase: Jeff Kelley, “Exits and Entrances. Jeff Kelly on Border Art,” *Artforum*, vol. 28, no. 7 (Marzo 1990), 23.

⁸⁴ Las vecindades gemelas de San Ysidro y Colonia Libertad intervenidas por el BAW/TAF son, hasta la fecha, tristemente conocidas –con la complicidad de la estigmatización una estigmatización mediática a ambos lados de la frontera – como escenarios destacados de la violencia fronteriza: de balaceras, ejecuciones sumarias, y atravesamientos clandestinos pues el Soccer Field en particular es uno de los lugares en los cuales se reúnen, a lo largo del día, aquellos que aspiran a cruzar la frontera clandestinamente en la noche, exponiéndose a la violencia del aparato de control fronterizo estadounidense.

e ajedrez o de damas, de una gran variedad de iconos de la realidad fronteriza personificados por artistas y voluntarios disfrazados de cruces, ataúdes, o reproducciones de monumentos de demarcación territorial: su desplazamiento constante escenifica, a la vez, el dinamismo y la precariedad de la frontera, desde una perspectiva histórico-social que anticipa, entre otros, la crítica a la frontera de Marco Ramírez ERRE y David Taylor (2014). A pesar de sus logros curatoriales, la participación en la Biennale no estuvo ajena a críticas: el mismo Gómez-Peña, a dos años de su separación del grupo, describió al evento como “metáfora vacía” que demostraba la decadencia del grupo, inaugurando una revisión prejudicial sobre la actividad del grupo a la cual ya se hizo alusión en nota.⁸⁵ Las acusaciones movidas por Gómez Peña son muy graves pues apuntan al fracaso del arte fronterizo en cuanto modelo utópico de dialogo justo en referencia al trabajo reciente del taller y, sin embargo, ameritan una breve reflexión por proceder de uno de los artistas que más contribuyeron al concepto de estética fronteriza en la región. En sus palabras, el artista se refiere directamente al arte fronterizo como (re)construcción utópica: pero ¿cuál es el espacio que reconstruye este arte? Desde la perspectiva inaugurada por Marc Augé (1992), tanto el Soccer Field cuanto los pabellones de la bienal de Venecia, y el sitio definido temporáneamente por la instalación *Colón colonizado*, calificarían como “no-lugares”: espacios de tránsito deshumanizantes, espacios de consumo humano. Además, la mayoría de los espacios vinculados a los procesos migratorios son empleados como “no-lugares” y, si bien es cierto que hasta en estos lugares puede manifestarse – a nivel natural y cultural – un carácter local, y entonces peculiar, en muchos casos este procede de una narración estereotipada de lo local, estrategia, a su vez, reproducida satíricamente tanto por el BAW/TAF cuanto por Gómez-Peña. Tanto en el caso de los campos de refugiados como del Soccer Field, son espacios de negación territorial y humana, producto de consumo en el marco de los procesos económicos derivados de la colonización, primero, y de la globalización, después: y sin embargo, estos espacio existen, o subsisten, como emblema de una apropiación antrópica del territorio que define el

⁸⁵ “The border as metaphor has become hollow. Border aesthetics has been gentrified and border culture as a utopian model for dialogue is temporarily bankrupt.” véase: Guillermo Gómez-Peña, “Death on the Border: An Eulogy to Border Art,” *High Performance*, no. 55, 16 (3) (1991).

concepto de frontera tanto cuanto la misma valla fronteriza. Son espacios definidos social y culturalmente por sus residentes, aunque su permanencia en ellos sea más o menos temporánea: gracias al ejemplo de la frontera podemos ir más allá de la perspectiva espacial de Augé pues este espacio puede ser socialmente descrito como un “no-lugar” – en cuanto espacio definido por el uso que le da, en mucho caso, la humanidad que en este se mueve – y, a la vez, como lugar social y culturalmente definido e utópico: como planteado por Gómez-Peña, la frontera es un espacio antrópicamente creado no sólo por la negación, sino, sobre todo, por una identidad híbrida, dialógica, que representa la respuesta utópica a la visión hegemónica encarnada en concepto de estado-nación del cual también deriva la reflexión sobre el espacio de Augé.²²² La peculiaridad de la frontera consiste, entonces, en ser, a la vez, lugar y no-lugar: espacio aprovechado mediante estrategias deshumanizantes y desterritorializantes; espacio imaginado, o, como diría Sheren (2015), mitificado; y espacio definido por una identidad cultural propia, dada por la hibridación, con la cual la narración hegemónica entretiene una relación perversa de atracción-repulsión que es bien ejemplificada por su eco mediática. Desde estas tres perspectivas, eminentemente antrópicas tal y como lo es el concepto mismo de frontera geopolítica, no parece haber contradicción alguna al representar la frontera fuera de la frontera, es decir, en un contexto como aquel de la bienal de Venecia. Además, por extensión, la frontera es un concepto fácilmente, y coherentemente, exportable en una cultura global dominada por la hibridación y lo liminal. Gómez-Peña critica la participación en la bienal en cuanto desterritorialización de la frontera cuando esta práctica se realiza en los mismos proyectos artísticos y curatoriales en la frontera, con la excepción de las intervenciones *site-specific*: y no se trata, por supuesto, de una de-contextualización limitada al espacio de la galería o del museo, sino de una (re)creación de la cultura híbrida de la frontera.²²³ En este sentido, no hay diferencia alguna entre la recreación del espacio fronterizo del BAW/TAF en la bienal y, por ejemplo, el *Borderscape 2000* (2000) de Gómez-Peña en el New World Theatre de Amherst (MA). Aunque se pueda coincidir con el artista en que el espacio de la bienal no suele representar un terreno fértil para la utopía social y la contra-narración, es justo en este tipo de contexto que la cultura visual fronteriza puede adquirir un sentido marcadamente insurgente: la

frontera exportada, con su concepto de espacio utópico incluyente dado por la hibridación transfronteriza, es, de hecho, el mejor antídoto a la herencia colonial y populista del estado-nación de la cual ha surgido no sólo mucha bienal sino la frontera misma. La participación en la Biennale inaugura una etapa curatorial prolífica en la vida del taller que fue alternando, a lo largo de la década de los Noventa, iniciativas locales, y seguido *site-specific*, con otras de corte global en las cuales la frontera norteamericana fue no sólo recreada en contextos extra-regionales sino también afiliada a otras realidades *borderline*, minoritarias y conflictivas.²²⁴ De hecho, el taller volvió a proponer una perspectiva postcolonial y global en experiencias tardías de su trayectoria como el taller *Discoveries* (febrero-mayo 1993) al conectar la experiencia del migrante cruzando la frontera norteamericana con aquella de los refugiados laocianos, camboyanos y vietnamitas en Australia, como actividad colateral a la exposición *The Boundary Rider, Stories from the edge* (1992-1993) en ocasión de la novena edición de la Bienal de Sídney. El taller aprovechó la ocasión de la exposición australiana para plantear una vinculación entre dos contextos que han sido objeto de intensos flujos migratorios a partir de los años Setenta, en ambos casos en respuesta a las disparidades producidas por la reiteración de las dinámicas de una economía postcolonial y el consiguiente fortalecimiento de un neoliberalismo globalizado: los migrantes latinoamericanos de la frontera entre México y Estados Unidos y los “*boat people*” que desde Indochina buscan llegar a Australia, humanidad física y semánticamente en tránsito exponiéndose a los riesgos de la migración clandestina. Para narrar la experiencia de la migración el BAW/TAF apuntó a la colaboración con los niños de las comunidades del área de San Ysidro/Tijuana y de Cabramatta en Sídney, de la cual resultó una exposición fotográfica protagonizada por los rostros de estos niños y una colección de entrevistas a familiares que vivieron la migración. La elección del suburbio de Cabramatta para el desarrollo parcial del taller y como espacio expositivo fue particularmente significativa pues esta vecindad es conocida por hospedar la mayor comunidad de migrantes indochinos del país significando una reapropiación histórica del territorio a partir de la misma comunidad que lo habita, en un descubrimiento identitario que procede tanto local cuanto de lo global. Con el taller *Discoveries*, el BAW/TAF inaugura una tendencia global en la interpretación transcultural de la frontera,

donde esta es aprovechada, física y/o conceptualmente, como vehículo de solidaridad entre contextos acomunados por problemáticas sociales en un contexto de biopolítica globalizada, en un experimento de colaboración social que libera a la narración de límites geo-políticos y culturales para tejer redes de diálogo que hacen frente al negacionismo y la cerradura del discurso hegemónico sobre la condición de migrantes y refugiados. La estrategia del taller fue, entonces, particularmente feliz pues los niños son los mejores interpretes de un futuro que empieza, y que seguido sólo es posible, con estas historias de migración e hibridación, un futuro construido por aquellos que desafiaron y replantearon la frontera: formular una narración a partir de ellos hace una diferencia considerable respecto a los trabajos previos del taller pues implica un aprovechamiento contra-narrativo del “limite” – geopolítico, social y cultural – al cual hace referencia el título de la bienal vinculada al proyecto que va más allá de una utópica mise-en-scène trabajando directamente en la vivencia individual y comunitaria del territorio, y de una manera más incluyente respecto a otros proyectos del grupo²²⁵. Esta primera colaboración australiana inauguró otro proyecto curatorial que reiteró la perspectiva transnacional adoptada en esta última etapa del taller: para *Broken promises: cultural value is not negotiable* (1994-1995), el taller llevó al Centro Cultural de la Raza de San Diego obras de artistas australianos y aborígenes dedicadas a los temas de migración, conquista y prisión, entrelazando vínculos globales entre dos sociedades, la chicana y la aborígen, acomunadas por una historia de discriminación racial y cultural²²⁶. La perspectiva global de los proyectos tardíos del grupo se reiteró en la última edición de *Border Realities*, realizada en ocasión de la segunda colaboración con InSITE, de la cual derivó la exposición *Forms of resistance: Corridors of powers* (1997) en la sede histórica del taller, el Centro Cultural de La Raza de San Diego, cerrando así idealmente un círculo para el grupo y, a la vez, inaugurando nuevas perspectivas para el arte de la frontera²²⁷. En esta ocasión, el taller se confirma como pionero de las

⁸⁶ Una iniciativa afín, aunque menos incluyente, es representada por la exposición de dibujos y videos de las niños del área de San Ysidro/Tijuana en la Maison de Mexique de París, a la cual se le tituló *Des Regards sur la Frontiere Mexique/Etats Unis* (1995-1996).

⁸⁷ La exposición es descrita como “*Border Realities (X)*” y, por lo tanto, como última edición documentada del proyecto *Border Realities* en el documento de la biblioteca digital de la Universidad de California San Diego usado como referencia para la historia curatorial del taller:

tendencias del arte fronterizo contemporáneo al proponer una reflexión global sobre la experiencia de la frontera en contextos conflictuales cuales Afganistán, Grenada, Croacia/ Bosnia, Sud Lebanon/ Palestina, y México/ Estados Unidos. La perspectiva adoptada por el taller al comparar dichos contextos es igualmente original y confirma el sesgo postcolonial que caracteriza la narración del grupo al enfocarse en el empleo de las expresiones culturales tradicionales como medio de resistencia pacífica a las limitaciones sociales impuestas por un contexto fuertemente militarizado, sugiriendo una nueva clave de lectura para la historia reciente de las artes populares en su vinculación con la práctica activista local. Las iniciativas del BAW/TAF colaterales a Border Realities tuvieron un enfoque más regional, aun manteniendo una importante orientación al dialogo transcultural entre los dos lados de la frontera y una actitud activista que halla su mejor expresión en las intervenciones *site-specific* . Para completar una perspectiva sobre el taller, es entonces oportuno destacar en el análisis algunos de estos proyectos, empezando por *Border Pilgrimage* del 1 de noviembre de 1987, acción artística en la cual participó un grupo de integrantes y afiliados mexicanos y estadounidenses – a su vez, *anglos* y *chicanos* – del taller, que atravesaron la frontera, en algunos casos ilegalmente y bajo identidad ficticia, para rendirle homenaje a la tumba de Juan Soldado, patrono de los chicanos y de los migrantes indocumentados, en el cementerio de Tijuana. En el traslado, los participantes documentaron el viaje con videos, grabaciones, fotografías, bosquejos y poesías, recolectando, a la vez, materiales que se emplearon finalmente en el altar de muertos que conmemoró el evento. La actividad del taller siempre se caracterizó por una tendencia a establecer redes de solidaridad, primero desde una perspectiva regional y, finalmente, global: desde una perspectiva local, este carácter se manifiesta precozmente en el compromiso social del taller con la comunidad de la frontera norteamericana, y especialmente con los migrantes indocumentados latinoamericanos – aspecto heredado del Chicano Art Movement de los años Setenta – para el cual se pueden mencionar algunas colaboraciones destacadas como el proyecto de

radio-periodismo alternativo *Diálogos Fronterizos* (1985), el mural para el Orfanato Cárdenas en Tijuana (1990) y la reiterada colaboración con el Migrant Education Program de San Diego.²²⁹ También merecen una mención *North=South=North* (1991) y la aportación del a la comunidad Poblado Maclovio Rojas de Tijuana (1996-1997) originada de su participación en InSITE97. Ambas iniciativas implicaron una relación incluyente con la comunidad local: en el primer caso, con algunas familias de migrantes indocumentados en Buffalo (NY) para los cuales el taller organizó una serie de debates y un performance que establecía paralelismos con la vivencia de los migrantes ilegales en San Diego; y en el segundo, con una vecindad problemática y marginada de la frontera, con la cual se buscó instaurar un dialogo mediante talleres literarios y artísticos, la intervención pictórica de diferentes áreas del poblado, como el Centro Social de la Mujer, y la construcción del Centro Comunitario Aguascalientes – Zapata Vive, también intervenido con murales alusivos a la identidad histórico-cultural de la vecindad según una estética claramente derivada – como buena parte del arte público chicano – del muralismo mexicano⁸⁸. De manera afín a *Discoveries*, en esta última colaboración con InSITE el taller remarca su orientación hacia una producción artística socialmente significativa el legado comunitario que esta conlleva.²³⁰ El año de la participación en la Biennale vio otra iniciativa que muestra la preocupación del taller por una práctica artística vinculada a la comunidad y al territorio: *Border Sutures* (1990), intervención *site-specific* del taller que destaca por la amplitud de territorio fronterizo involucrado en esta iniciativa itinerante, se desarrolló entre Matamoros y San Diego-Tijuana usando una caravana que cruzó reiteradamente la frontera trazando un itinerario en zig-zag que simulaba la acción de suturar la línea fronteriza, vista como herida compartida por las dos naciones: de ahí el título de una iniciativa que, mezclando performance y *land art*, preveía una intervención específica para cada parada, para la cual los artistas del taller idearon diferentes estrategias, seguido determinadas por la conformación – natural y antrópica – de la porción

⁸⁸ Frecuente fue también la colaboración del taller con el Los Angeles Contemporary Exhibition (LACE) en proyectos que involucraron a la población local organizando visitas a las exposiciones del BAW/TAF y debates, sobre todo con las escuelas preparatorias locales: *Border Watch III (Human Prey)* (1991) representa un ejemplo destacado de dicha colaboración, la cual llevó la homónima exposición itinerante del taller sobre el tema del racismo derivado de las políticas fronterizas a cuatro escuelas preparatorias del área de San Diego.

de espacio intervenido, e involucrando a la comunidad local. La grapa vino a caracterizar iconográficamente, junto con la imagen de la herida, este proyecto pues la mayoría de las acciones artísticas consistieron en el implante de una macro grapa – de diferentes materiales y seguido textualmente intervenida – en el terreno fronterizo: la metáfora de la frontera como herida del tejido social local constituye, de hecho, otra importante aportación del taller a la iconografía del *Border Art*, inaugurando un imaginario aún vigente en el arte de la frontera norteamericana. Para la ocasión, los artistas crearon unas macro grapas textualmente intervenidas con el título de la iniciativa, la sigla del taller y, a veces, con los nombres de los participantes y enunciados alusivos a la necesidad de una reconciliación social. Otras intervenciones relativas a esta iniciativa quisieron minimizar cualquier elemento divisorio de origen humano presente en el territorio – como palos y mallas de púas – cubriéndolo con barniz colorada o manipulándolo para crear aberturas en el espacio. La sutura de la frontera previó también la ejecución de pequeños artefactos efímeros – como la caja-retablo de madera textual y pictóricamente intervenida para transmitir un mensaje de hermandad que se dejó flotando en el Río Grande – y de piezas de *land art* al estilo de las siluetas de Ana Mendieta, trazando figuras en el suelo en la vecindada fronteriza de San Ysidro, en un gesto de reapropiación que parece evocar irónicamente una expresión usada con frecuencia, en ámbito local y no solamente, para describir el carácter marcadamente artificial de la frontera norteamericana: “a line in the sand”. La comunidad ciudadana representada por el taller y por los residentes que colaboraron en la iniciativa se reapropia, entonces, del espacio mediante una estrategia hegemónica, estatal, trazando sus propias líneas, que sin embargo no dividen sino que invitan al público a una apreciación alternativa del espacio, más comunitaria. *Border Sutures* es interesante, además, por los espacios que interviene, que en algunos casos fueron sitios rurales, aún no incluidos en el circuito del naciente *Border Art*, buscando una vivencia de la frontera más directa, incluyente y local. Por otro lado, la iniciativa involucró también espacios urbanos más convencionales debido a su carácter emblemático y a su papel en la vida cultural – prevalentemente urbana – de la comunidad chicana, recurriendo sobre todo al performance que, mediante prácticas innovadoras en el ámbito del arte fronterizo, responden dadas al deseo de instaurar una

relación más directa con la comunidad local. Estos performance preveían el desfile ocasional por la ciudad del Paso de un grupo de artistas del taller liderado por Ochoa llevando máscaras de luchadores: las tomas de este performance representan al grupo mientras cruzan la calle – en una cita irónica de la portada de Abbey Road – reivindicando su identidad cultural y, a la vez, encarnando el prototipo de *illegal alien*, o incluyendo a niños de la comunidad local en juegos de equipo que simulaban enfrentamientos entre la Migra y los luchadores mexicanos, en una escenificación satírica de la polarización social y de la dimensión conflictual de la frontera que parece invitar a la reflexión sobre la normalización mediática de la violencia fronteriza. Significativamente, a los niños se le dejaba establecer el resultado del juego decidiendo cuál iba a ser el equipo ganador o si interrumpir el conflicto, pudiendo además cambiar de bando al usar o quitarse las máscaras de luchadores facilitadas por el taller⁸⁹. Otro performance *site-specific* destacado en el marco de *Border Sutures* vio a los artistas del taller vadeando, en diferentes puntos el Río Grande en un homenaje a los numerosos migrantes ahogados en el intento de cruzar la frontera, emblema de la crisis humanitaria causada por la militarización fronteriza, que también parece representar la condición existencial del migrante y chicano, permanentemente a mitad del camino entre dos mundos en un contexto metafóricamente tanto cambiante cuanto hostil a la vida humana⁹⁰. El mismo año el taller propuso otra iniciativa muy significativa desde una perspectiva marcadamente activista, es decir el performance de protesta con el cual el taller se opuso a la iniciativa de corte populista “Light Up the Border” en 1990: para dicha ocasión, el taller logró reunir un vasto grupo de ciudadanos – con una consistente participación estudiantil – cargando espejos que reflejaban las luces proyectadas hacia la frontera por los coches de los manifestantes de “Light Up the Border”, en una oposición tanto física cuanto conceptual a la actitud de clausura evidenciada por la protesta pues los espejos le devolvían a los participantes la luz con la cual pretendían asegurar la seguridad de la

⁸⁹ En Tijuana el taller involucró otra vez a los niños locales, esta vez mediante un taller de pintura sobre tejido en el cual los participantes evocaron con palabras e imágenes su vivencia en la frontera y el deseo de una conciliación social.

⁹⁰ Como se verá, la imagen de la frontera como herida a suturar será retomada en 2017 en el trabajo *Repellent Fence* del colectivo Postcommodity.

frontera⁹¹. El miedo derivado de la ignorancia y de la narración hegemónica de la frontera, concepto central en el arte fronterizo, es justamente lo que los espejos pretenden visibilizar, convirtiéndose en metáfora elocuente de la relación entre las dos naciones. Sutilmente, este performance parece también sugerir una representación de la frontera en cuanto juego de espejismos por ser vehículo de un imaginario utópico del otro definido por una lectura neocolonial de los conceptos de nación, desarrollo y seguridad. Cabe destacar, además, la participación paralela en esta protesta artística del grupo Las Comadres, que para la ocasión realizaron uno de los performances más destacados en la historia de este colectivo femenino, en parte fundado por artistas procedentes del mismo BAW/TAF como reacción al papel marginal delegado, al menos en una primera etapa del taller, a las artistas que lo integraban. Las Comadres representan la alternativa feminista al BAW/TAF, con una diferencia importante que es dada por el amplio espacio que el grupo le dedicó al debate social, enfocado en temas de interculturalidad y de género, que representó una parte consistente de su actividad y punto de partida para iniciativas artivistas con las cuales el colectivo se dio a conocer.

También vinculado al Centro Cultural de la Raza, el grupo de Las Comadres se formó en 1988 por iniciativa de un grupo de artistas visuales, escritoras, curadoras, docentes y estudiantes de San Diego y Tijuana ⁹². Como

⁹¹ Iniciativa ciudadana llevada a cabo por un grupos de ciudadanos de la Otay Mesa, liderados por el ex alcalde de San Diego Roger Hedgecock y por Muriel Watson, en contra de la migración clandestina en esta porción de la frontera. Aprovechando también la difusión asegurada por su programa de radio, reunió un vasto grupo de ciudadanos en una manifestación que expresó su descontento por el ingente flujo migratorio que, desde el sur, pasaba por la Otay Mesa empleándola como punto de entrada clandestina a Estados Unidos. La manifestación tuvo lugar mensualmente entre el otoño de 1989 y el verano de 1990, pues cada tercer jueves del mes el grupo alineaba sus coches en la zona fronteriza apuntando con sus luces hacia la parte mexicana para contrarrestar el atravesamiento nocturno de los migrantes. A pesar de una importante ola de oposición a la manifestación en la cual participaron el BAW/TAF y Las Comadres, esta llevó finalmente a la construcción de una valla en acero debido al interés demostrado por el congresista local Duncan D. Hunter en la protesta y el acuerdo al cual este llegó con el Departamento de Defensa del gobierno Bush en colaboración con la Guardia Nacional y el Border Patrol.

⁹² El grupo incluía importantes personalidades del mundo artístico local, como se muestra en el siguiente elenco de los miembros del colectivo: Kristen Aaboe, Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Magali Damas, Eloise De León, María Ereña, Laura Esparza, Madeleine Grynstejn, Emily Hicks, Berta Jottar, María Kristina, Aida Mancillas, Anna O'Cain, Graciela O'231ro, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Margie Wallen, Rocío Weiss y Cindy Zimmerman. Para una reconstrucción exhaustiva de la trayectoria del grupo véase: Jo-Anne Barelowitz, "Las Comadres: A Feminist Collective Negotiates a New Paradigm for Women at the U.S./Mexico Border," *The University of Colorado Boulder* (Setiembre 1998):

233 mencionado, algunas de sus fundadoras procedían del BAW/TAF, que habían dejado por la inequidad de género latente en el taller y, sin embargo, al igual que este, el colectivo tuvo una composición fluida, siendo sujeto a una constante renovación interna que enriqueció el debate planteado en sus reuniones e intervenciones artísticas. Su intervención de protesta en “Light up the Border” representa, junto con la exposición en el Centro Cultural de 1990, un momento culminante en la trayectoria del colectivo, el cual alcanzó notoriedad a nivel nacional justo a partir de este año. Sin embargo, y de manera afín al BAW/TAF, su momento de mayor auge coincide con aquel de mayores tensiones internas al grupo, que terminará disgregándose en 1991.

Aunque su vida haya sido más breve respecto al taller, Las Comadres dieron al arte fronterizo una aportación imprescindible al inaugurar una narración de la frontera definida por la perspectiva de género: como en trabajos posteriores – por ejemplo, Biemann (*Performing the Border*, 1999) o Emily Jacir (*Sexy Semite*, 2002) – la mujer de la comunidad fronteriza suele ser connotada (y objetualizada) por una negociación constante entre narración hegemónica patriarcal y contra-narración femenina sobre cuestiones centrales en el debate cultural fronterizo, y no solamente, cuales el concepto de raza, clase y nación, del cual deriva la extrema politización de la cuestión de género en dicho contexto. Como mencionado, la primera incursión en el activismo artístico del grupo se dio en seno a la controversia generada por Light up the Border, llevando al involucramiento de una parte del grupo, cuya postura alcanzó notable difusión tras su intervención *site-specific* en la Otay Mesa: para la ocasión, Las Comadres alquilaron una avioneta con la cual sobrevolaron la fila de coches de la manifestación ostentando una pancarta con el texto “1000 Points of Fear – Another Berlin Wall?”, estableciendo un interesante paralelismo con la recién caída valla berlinesa y la cada vez más amurallada frontera norteamericana, en la cual se perpetran los mecanismos hegemónicos a la base de las desigualdades que originan la migración. En la perspectiva histórica y global desde la cual se interpreta Light Up the Border se puede reconocer una afinidad con algunos trabajos tardíos del BAW/TAF y, sin

embargo, la propuesta del grupo parece desarrollar ulteriormente la narración de la frontera al enfocarse – tal vez con mayor coherencia – en las conexiones transnacionales evidenciadas por la historia reciente global más que por un determinado legado cultural, local y mitificado, estrategia recurrente en la obra del taller. A pesar de sus logros, el grupo ya atravesaba una crisis interna, derivada de diferencias personales insanables que llevaron, primero, a una polarización de Las Comadres en dos facciones social y culturalmente connotadas – *Anglos y Latinas* – y, finalmente, a su disolución: desde esta perspectiva, el grupo no fue capaz de emanciparse de la misma narración hegemónica a la cual se oponía, reflejando la dimensión profundamente conflictual de la sociedad fronteriza norteamericana. El año siguiente se presentó la ocasión para un primer gran proyecto curatorial del colectivo que en la época fue visto por algunas Comadres como un posible vehículo de pacificación que empujara nuevamente al grupo: una de sus integrantes, Mancillas, había recibido del Centro Cultural de la Raza la comisión de una exposición que esta quiso extender al colectivo considerándola una oportunidad para presentar una declaración visual del colectivo en un contexto que habría permitido resaltar los logros del grupo evitando las distorsiones mediáticas de la narración propuesta por Las Comadres que se habían presentado en entrevistas y participaciones en *talk-shows* de algunos miembros⁹³. El resultado de esta comisión fue una exposición articulada en una instalación, *La Vecindad/The Neighborhood* (1990), y un performance titulado *Border Boda/ Border Wedding* (septiembre, 1990). La instalación estaba dividida en dos partes, correspondientes a la esfera pública y privada, esta última representada por una cocina que también servía de escenario para una parte sustancial del performance. Este primer espacio era dominado por una mesa sobre la cual se apoyaba un gran libro de cocina bilingüe, metáfora tanto del nutrimento derivado de la hibridación cultural cuanto del protagonismo de la traducción en las prácticas socio-culturales de la frontera, a la cual se debe la fuerte componente textual en los trabajos de arte fronterizo. A implementar el

⁹³ Es fácil deducir por esta paráfrasis de Mancillas la frustración producida por las distorsiones narrativas, a favor de una visión estereotipada de género, ocurridas en el momento en el cual el colectivo se asomó a un debate público políticamente muy polarizado y sustancialmente hostil a una participación femenina –y, menos, feminista – sobre temas vinculados a los conceptos de identidad y seguridad nacional. Jo-Anne Barelowitz, “Las Comadres”, 23.

concepto de nutrimento cultural, el espacio es ocupado por otro mueble destacado: una alacena que es en parte aprovechada, como es común en la tradición popular mexicana, como pequeño altar-ofrenda, en la cual impresiones de antiguos retratos de mujeres oaxaqueñas en vestimenta típica, en el registro inferior, conviven con un espejo roto y un alambre de púas del registro superior, representando la dimensión pasada – la del legado cultural – y presente de la migrante. Como suele ocurrir en el arte chicano, el elemento folclórico es presentado como reliquia identitaria y, a la vez, fuente del estereotipo que domina la visión del otro, impidiendo, desde el interior y el exterior de la sociedad y la cultura chicana, la construcción de una identidad dada más por la hibridación que por la polarización y el conflicto, lectura confirmada por los fragmentos de espejo presentes en la pieza. De hecho, la misma presencia del altar en la alacena parece hacer alusión a la convivencia, en la identidad chicana, de lo sagrado y lo profano: el mito de origen o mitificación del origen – la recurrencia del concepto de Aztlán en el arte chicano no es casual, y no se debe exclusivamente a una vinculación topográfica – y el presente concreto del migrante latino, que desmitifica y deshumaniza al migrante con su herencia cultural reduciéndolo a condición de mera sobrevivencia. Estos dos niveles o caracteres definen también la condición de la mujer migrante, o descendiente de migrantes, complicando – junto con la oscilación constante entre público y privado propia de una perspectiva de género – las negociaciones necesarias para su emancipación social y política: en la mujer migrante las fronteras se multiplican y confunden a partir de un discurso patriarcal que bien se expresa en la objetualización sexual de la mujer latina en los procesos de traducción cultural hegemónica del Norte, la cual es resumida por las dos grandes bolsas parecidas a senos colgando de ambos lados del altar. A esta misma traducción estereotipadora se hace referencia en el muro adyacente la alacena, de la cual colgaban platos cuya decoración remitía a una representación de la frontera basada en la tipificación folklórica y paisajista. Como mencionado, es en este espacio que se desarrolla buena parte de la Border Boda, en la cual el público asistía la conversación entre una joven mujer chicana a punto de casarse con un *gringo*, su abuela y su tía, las cuales, según dinámicas opuestas, transmiten a la protagonista una visión problemática del pasado, caracterizada por una violencia de género que afectó

directamente a la familia. Una vez más, el performance borra los límites entre esfera pública y privada, politizando esta última al emplear una tragedia familiar – se revela que la difunta madre de la joven había sido violada y asesinada por un acaparador de tierra *anglo* – como metáfora de la relación entre México y Estados Unidos⁹⁴. En contraste con el espacio acogedor de la cocina, otra parte de la instalación representaba al mundo mediático en la pieza *The Media/Conflict Room*, un rincón blanco y negro dominado por una televisión prendida y un podio desde el cual dos periodistas visiblemente *anglos* se interrogan acerca de la representación estadounidense de la frontera. La televisión, en cuanto objeto emblemático de la ambigüedad entre público y privado, continúa con la analogía fronteriza presentada por la cocina, insistiendo en una connotación patriarcal y *anglo* del espacio público simulado por el mundo mediático y exhibiendo toda su hostilidad y ambivalencia: de hecho, aquí la contraparte del libro de cocina es representada por un Book of Conflict en cuya portada se podía leer el enunciado “Todo es verdad, todo es mentira/Al lis truth, al lis lies”. Es justo esta continua oscilación entre público y privado, masculino y femenino, exterior e interior la visión que el grupo quiere brindar al observador, compartiendo el extrañamiento producido por una dimensión fronteriza sumamente conflictual y ambigua: tampoco es un caso que cada parte de la instalación se presentada arrinconada como un trabajo de Adrian Piper para representar, a la vez, mecanismos de marginalización, estrategias de autodefensa, y deseo de diálogo.²³⁵ Entre la cocina y la *Conflict Room* había, en fin, una tercera pieza, menor, involucrada en el performance, que consistía en una escultura, estilizada y aurática, de la Virgen de Guadalupe en forma de *mandala* vacío en el centro, espacio ocupado por la novia al final del performance: la parte superior había sido cortada con una sierra eléctrica y toda la escultura se encontraba encerrada detrás de una malla metálica simbolizando la frontera, definiendo un espacio claustrofóbico entre la Virgen y

⁹⁴ A lo largo de su trayectoria, el grupo estuvo ampliamente influenciado por dos fuentes bibliográficas que en los años Noventa tuvieron un fuerte impacto en el debate feminista estadounidense sobre la cuestión postcolonial: Gloria Anzaldúa, *Borderlands: the new mestiza = La frontera*,²³⁶ San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987); Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera*, trad. Carmen Del Valle (Madrid: Capitán Swing: 2021).²³⁷ También véase: Trinh T. Minh-ha, *In the moon waxes red: representation, gender and cultural politics* (London: Routledge, 2014). El performance en particular se inspiró en el cuento “Grandma Story” (1989) de Minh-ha: Trinh T. Minh-ha, “Granma Story,” en *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington, In: Indiana University Press, 1989).²³⁹

la malla del cual la performer buscaba una salida, caminando hacia México o hacia Estados Unidos alternativamente. La mujer descrita por Las Comadres cataliza las expectativas y de la hibridación que plasman la sociedad fronteriza: es una mujer en constante búsqueda de un espacio propio, físico y espiritual, en medio de una narración hegemónica que pretende darle una solución rápida, estereotipada, al conflicto socio-cultural que esta encarna, un limbo en el cual la ubicación de la mujer es particularmente inestable al pasar constantemente de una narración ajena y hegemónica a otra, en línea con la descripción de la frontera avanzada por Anzaldúa⁹⁵. Como mencionado, la exposición fue exitosa, siendo replicada, a finales del mismo año, en el Bridge Center for Contemporary Art de El Paso y en otras ciudades de Texas. Sin embargo, el grupo ya estaba fuertemente dividido y para diciembre Las Comadres dieron el colectivo por terminado, aunque volvieron a reunirse en 1993 para la exposición *La Frontera*, presentada en el San Diego Museum of Contemporary Art y, nuevamente, en el Centro Cultural de La Raza: aquí volvieron a proponer una parte de *La vecindad* junto con la instalación *ad hoc* de una sala de lectura en la cual el público era invitado a leer una selección de textos que el grupo empleó como referencia para su investigación sobre la condición de la mujer fronteriza, en la cual se integró la escultura-*mandala* de la Virgen de Guadalupe rodeada por carteles que evocaban una señalética típica de la carretera fronteriza referidas al atravesamiento de migrantes. La Virgen de Guadalupe y la mujer cruzando la frontera con sus hijos representada en silueta en dichas señaléticas es una mujer semánticamente definida por un movimiento constante: como diría Anzaldúa, la mujer chicana es la nueva mestiza resultada del sincretismo cultural fronterizo, tan cargado de tipificación y expectativas, mujer que de hecho, al proyectarse en un horizonte mitificado es ella misma objeto de mitificación. Sin embargo, la visión de Las Comadres de esta mujer emblemática del dilema existencial implicado por la migración nunca parece resignarse a una victimización: el grupo retrata más bien a una mujer fronteriza histórica y culturalmente consciente buscando emancipación mediante un cuestionamiento socio-cultural constante, que de-

⁹⁵ "A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of a unnatural boundary. It is in a constant state of transition." Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 25.

construye subversivamente toda visión estereotipada reivindicando para sí un espacio físico y espiritual en el cual toda demarcación y definición se difumina y mezcla para restituírnos esa cultura híbrida que García Canclini (2009) propone como clave de lectura para la sociedad de la era global.

El proyecto InSITE puede ser descrito como heredero del legado del BAW/TAF y de Las Comadre – y especialmente del primero – por su metodología y difusión, de los cuales constituye, a la vez, una evolución importante pues es en este que se manifiesta de manera extensa y programática una narración de la frontera norteamericana de corte más global que va más allá más allá del discurso binacional para involucrar también a artistas procedentes de otros contextos socio-culturales. Si las últimas propuestas curatoriales descritas para el BAW/TAF se pueden describir como una “exportación” de la frontera norteamericana, con su pluralidad y sus cuestionamientos, a otros contextos expositivos – es decir a contextos no fronterizos (en sentido geo-político) ubicados en otros continentes – como una premisa para una narración fronteriza transcontinental y transcultural, InSITE es el proyecto que lleva a pleno cumplimiento esta tendencia. Este proyecto parece mostrar, a la vez, una perspectiva diferente pues más que exportar la periferia al centro empieza a sugerir a la periferia misma – y a la frontera – como centro, en cuanto lugar privilegiado de encuentro social y cultural en un contexto cada vez más globalizado, sin por esto perder su fuerte conexión con el territorio y las comunidades que lo habitan. Como se verá, este encuentro se desarrolla de manera muy variada, siguiendo vertientes temáticas y estrategias formales que van del sabotaje utópico a la conmemoración, delineando una idea de frontera disruptivamente incluyente en cuanto lugar de socialización, reflexión, memoria, catarsis y debate socio-político para una comunidad glocalmente connotada. Novedosa es también la vinculación universitaria del proyecto, y en este caso a la University of California San Diego – que también se encarga del trabajo de archivo del proyecto – así como lo son su vocación comunitaria y la intervención programática de espacios públicos que esta conlleva. Sin embargo, no puede ser descrita como una iniciativa únicamente universitaria pues los agentes culturales – artistas, curadores, museos, centros culturales, público – que participan en ella no proceden necesariamente del contexto

universitario o de la UCSD: la vocación de esta iniciativa consiste justamente en la creación de una red de conexiones binacionales (por el territorio intervenido) y transnacionales (por sus participantes), e interinstitucionales, que favorezca un diálogo entre fronteras.²⁴³ Fundado en 1992 como consecuencia del intenso debate entorno al NAFTA/TLCAN y de la voluntad de conectar las instituciones culturales (museos, galerías, galerías universitarias, centros culturales, espacios artísticos alternativos) de la región fronteriza de San Diego/Tijuana, InSITE ha contado con seis ediciones (1992, 1994, 1997, 2000, 2005, 2013-18) a través de las cuales ha ido explorando la peculiaridad de esta región, vinculándola a los conceptos de globalización, multiculturalismo y geopolítica con un enfoque especial en el concepto de lo público. Este territorio es justamente el punto de partida, el cual es descrito por los mismos curadores como un contexto único dado por las condiciones constantemente cambiantes, y seguido contradictorias, de esta región fronteriza, condiciones que permiten testar las fronteras y el impacto de la práctica artística en un contexto social, política y culturalmente dinámico⁹⁶. Si la región Tijuana/San Diego origina a InSITE, el proyecto “Casa Gallina” en la Ciudad de México represente, al menos por el momento, el punto de llegada de esta iniciativa, pasando de la intervención *site-specific* de la frontera a la fundación de un espacio dedicado a explorar la intersección entre práctica artística y cotidianidad mediante un programa laboratorios y residencias que se desarrollan conjuntamente con la comunidad del barrio de Santa María La Ribera, así desplazando la(s) frontera(s) de la periferia al centro en un lugar originado por la sinergia de artistas y curadores de diferente procedencia.

La primera edición implicó una intervención capilar del territorio que será estrategia característica de esta iniciativa, con cuarenta y dos instalaciones *site-specific* a lo largo de la región San Diego/Tijuana, en ese caso bajo la coordinación del Art Advisory Board de Installation Gallery – organización cultural sin fines de lucro basada en San Diego y activa desde inicios de la los ochenta – en una selección de espacios públicos y privado, tradicionales y alternativos que desde el principio incluyen instituciones educativas como los colegios de la región, manifestando una vocación formativa de la comunidad

⁹⁶ Véase: <https://insiteart.org/about>. Fecha de consulta: 21 de abril de 2022.

regional que también se mantendrá a lo largo de las ediciones de InSITE. Installation Gallery fue la institución matriz del evento no sólo en términos de organización pues el propio InSITE originó de una serie de encuentros que tuvieron lugar en la galería por iniciativa de sus curadores Mark Quint y Ernest Silva en los cuales se gestó la idea de emendar la extrema fragmentación del panorama artístico regional a través de un único evento que aglutinara sus espacios e instituciones. Esta idea se concretó en otoño de 1992, gracias al compromiso de veintinueve organizaciones culturales que aceptaron la propuesta de comisionar una instalación *site specific* por cada espacio en un momento históricamente denso de tensiones y cambios, manifestando así una apuesta por proyectos en dialogo con la especificidad del territorio y por una reflexión en el concepto de espacio público que será, a su vez, característica de esta iniciativa⁹⁷. Significativamente, el opúsculo de esta primera edición hace referencia al BAW/TAF como antecedente destacado del evento, como lo confirma la participación del Centro Cultural de la Raza, históricamente vinculada al taller, en este primer evento, y de algunos de sus representantes más conocidos, como Michael Schnorr, entre los colaboradores del evento. En el mismo documento, el evento es definido como un “intercambio de perspectivas culturales y voces individuales que celebran una comunidad artística binacional”, la cual constituye el agente y, a la vez, el objetivo de InSITE al coincidir este con el fortalecimiento de los vínculos que alimentan la comunidad fronteriza⁹⁸. Sin embargo, es interesante notar como, ya desde esta primera edición, la iniciativa muestra un perfil internacional que va más allá del dialogo bi-nacional gracias a la participaciones de artistas procedentes de otras regiones, como Hungría, Suecia, Alemania, Hong Kong y Colombia. La selección de artistas participantes nos presenta ya una mirada global, la cual integra representante de países – como Alemania, Hong Kong y Colombia – que comparten una problemática fronteriza que, como se verá, en algunos casos llevará a ulteriores iniciativas curatoriales centradas en este tema. A pesar de las numerosas lagunas en la documentación de los trabajos participantes en esta edición, es posible destacar algunos trabajos que van a

⁹⁷ Véase: “InSITE Overview”, <https://insiteart.org/in-site-92>. Fecha de consulta: 26 de abril de 2022.

⁹⁸ *Ibidem*.

caracterizar la edición y el proyecto InSITE, mostrando, a la vez, anticipaciones significativas de tendencias narrativas, prácticas y conceptuales, que serán propias del arte y la curaduría fronteriza. Entre ellos, hay trabajos que replican visual y conceptualmente la experiencia migrante de la frontera, como en las instalaciones de Carmela Castrejón Diego, *Elementos*, y de Johnny Coleman, *Ruminations*. Especialmente esta última es conceptualmente muy interesante al presentar una descripción de la frontera en cuanto paisaje onírico (“dreamscape”) en el cual se cruzan narraciones dinámicas y a través del cual es posible experimentar ese estado de transitoriedad permanente característico de la vivencia fronteriza. *Field*, de Anthony Gormley, representa otra pieza destacada en esta edición: la masa de figurillas de barro que ocupó una sala del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego constituye una imagen impactante de los mecanismos de exclusión/inclusión y de la emergencia humanitaria de la crisis migratoria que van plasmando a la frontera. Hubo también un trabajo, *Black Forest* de Judit Hersko, que reubica la reflexión sobre el Holocausto – en una evocación regional referida al las comunidades del área alemana de la Foresta Negra – en la frontera norteamericana, en una trágica profecía que describe a la frontera también en cuanto nuevo espacio genocida. Destacan también los trabajos de Cheryl Lynn Parry, *Home*, y de Jean Lowe y Kim MacConnel, *Tale of the Bull*, los cuales proponen una mirada más amplia de la frontera en sentido trans-continental y eco-social, introduciendo una estrategia que será recurrente en la narración artística disruptiva de la frontera, es decir la comparación entre los estados amurallados, parafraseando a Brown, y la ausencia de fronteras en las migraciones del mundo animal.²⁴⁴ En este sentido es particularmente interesante el trabajo de Parry para la Lyceum Theatre Gallery de San Diego, instalación que propone una reflexión sobre el concepto de paisaje antrópico a partir de una relectura del poema *Leaves of grass* (1855) de Walt Whitman en clave transnacional, incluyente y dinámica⁹⁹. Por su parte, otro trabajo presente en InSITE92, *Historical Ceremonies*, del colombiano Luis Stand, parece responder a la reflexión de Parry desde el giro cartográfico y global, interviniendo las paredes del Java Coffee House and

⁹⁹ La instalación es integrada, además, por un verso de la propia artista que va dialogando con el poema de Whitman cuyo mensaje se relaciona estrechamente a los contenidos enfrentados en el apartado del Marco Teórico: “The earth is a poem, Walt Whitman – all margins, no borders: La teirra es un poema, Walt Whitman – todo es margen, sin frontera”.

Gallery – también ubicado en San Diego – con murales reproduciendo mapas correspondientes a dos sitios privilegiados por las rutas migratorias, el Mediterráneo y Latinoamérica, alternándolos con repisas cargadas de plantas brotando de viejos botes de café y tomate enlatado: una referencia a las redes de circulación de bienes cuya fluidez contrasta dramáticamente, como en el caso de la migración animal, con las limitaciones recurrentes en un desplazamiento de seres humanos en las mismas áreas que es, a su vez, determinado por las rutas de la economía globalizada¹⁰⁰. Esta edición no destacó aún por la cantidad de proyectos *site-specific* en el espacio público pues intervino, en buena medida, espacios institucionales y particulares, e involucró en buena medida a instituciones estadounidenses, sobre todo sandieguinas: dos aspectos destinados a cambiar en las siguientes ediciones, que mostrarán una creciente inversión en la intervención de espacios públicos mediante instalaciones, *happening* y *performances*, y una mayor participaciones mexicana en cuanto a espacios intervenidos y artistas. Entre las intervenciones pioneras del espacio público y en territorio mexicano cabe señalar, en fin, la intervención en Playas de Tijuana de Ulf Rollof, *Abandonado II*, en el cual la intervención minimal del espacio en concreto y ladrillo se configura como propuesta disruptiva de espacio educativo y de recreo para los niños huérfanos que habitaban este sitio: propuesta que el artista ampliará en la siguiente edición, en colaboración con Michael Schnorr, con asientos aptos para calefacción con fogatas (“Fire Chair” y “Fire Sofa”) y otras instalaciones de pequeño y mediano tamaño en concreto y ladrillo que permitieron confirmar el aprovechamiento de Playas de Tijuana como espacio de encuentro para la comunidad infantil ciudadana.

245

La siguiente edición, InSITE94, ve un incremento en el número y la heterogeneidad de los trabajos participantes, manteniendo, sin embargo, ese enfoque el concepto de espacio, y especialmente de espacio público, que se configura como característica de esta iniciativa, en ocasiones de manera extensa y con acciones participativas como la intervención (*Carpark*) del

¹⁰⁰ Discurso que se volverá a proponer en las siguientes ediciones, y en dados casos enriqueciéndolo mediante una mirada que destaca las peculiaridades ambientales del territorio fronterizo, de espacio de convivencia inter-especie y dinamismo, como en el caso de *Blind/Hide* (2000) de Mark Dion

estacionamiento del Southwestern College de Chula Vista de Steve Matheson, Nina Katchadourian y Mark Tribe en colaboración con docente y estudiantes del colegio. Derivado de la colaboración de un grupo de artistas, curadores y estudiantes de la universidad de San Diego liderado por Nina Katchadourian, Mark Tribe, Steven Matheson y Larry Urrutia, este happening implicó una colaboración participativa de la comunidad del colegio, a la cual se pidió estacionar en base a su color, según una gama que iba del color “agua” al “metallic raspberry”: a lo largo del día, *Carpark* ocupa a organizadores y participantes en una acción injustificada e inútil que quiere fomentar la reflexión sobre la artificiosidad de las divisiones, sean ellas raciales, sociales o geopolíticas, relacionadas al concepto de frontera. Otro trabajo ejemplar en cuanto a la reflexión sobre el concepto de espacio y de lo público es representado por la primera participación de Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, que instala una réplica de las casas construidas con materiales efímeros que abundan en la periferia de la ciudad en la plaza del centro Cultural de Tijuana, su ciudad, buscando contrastar con la moderna solidez de la fachada del centro, en una narración que destaca tanto las disparidades que animan la sociedad mexicana cuanto una horizontalidad dignificante en las vivencias de las comunidades que habitan la ciudad. En esta segunda edición también se empiezan a proponer trabajos que buscan una comunicación directa, e in situ, a través de la valla fronteriza, como en el caso del pionero *Cross the razor/ Cruza la navaja* de Terry Allen que ubica a dos camionetas convertidas en estaciones improvisadas de intercambio verbal y musical mediante plataformas de madera, micrófonos, amplificadores y la presencia de traductores auxiliares, experiencia que se puede leer como el antecedente directo de una iniciativa multimedia más reciente vinculada a InSITE, *Border Tuner/ Sintonizador fronterizo* de Rafael Lozano-Hemmer, de la cual se hablará más adelante. En esta edición se dio también la participación de artista de renombre del panorama latinoamericano, como el cubano José Bedía, que intervino con un mural de enfoque postcolonial el Santa Fe Depot, Felipe Ehrenberg con su instalación de maniqués blancos (*Curtain Call*) tendidos sobre estructuras que evocan un concepto de frontera porosa, lírica, y a la vez trágica, e incluso del Border Art Workshop que para la ocasión propuso una de sus instalaciones más logradas, *ELS: tonguetied/ lenguatrabada*, instalación multimedia que aprovecha el tema

del bilingüismo fronterizo para explorar los conceptos de legalidad y ilegalidad, en respuesta a la “Proposition 187” del mismo año¹⁰¹. Helen Escobedo es otra importante artista latinoamericana, presente en esta y otras ediciones de InSITE, que vuelve a Playas de Tijuana – zona recién intervenida con una extensión de la valla fronteriza que continua por más de 1 kilómetro en el mar – por con mediante su instalación *By the Night Tide/ Junto a la marea nocturna*, en la cual podemos leer una tragicómica anticipación de *One flew over the Void (bala perdida)* de Jaime Téllez (InSITE 2005), junto con Silvia Gruner, artista que por primera vez en la historia de InSITE interviene directamente la valla fronteriza mediante la instalación *The middle of the road/ Mitad del camino*, a la cual se dedicará una profundización en el estudio de casos artísticos.²⁴⁷ *Tales of two cities* de Chris Burden representa otro hito en el historial de InSITE: realizada para el Children’s Museum de San Diego, la instalación aprovecha el médium del juguete para recrear en miniatura las ciudades gemelas – fenómeno característico de la frontera norteamericana entre México y Estados Unidos – de San Diego-Tijuana, trabajo sobre la disparidad socio-económica entre las dos ciudades que Burden iba proponiendo desde 1982, inaugurando un eje narrativo propiamente regional que será continuado por Judith Barry en la siguiente edición (*Consigned to Border: The terror and possibility in the things not seen/ Consignado a la frontera: el terror y la posibilidad en las cosas que no se han visto*), *Picturing Paradise* (2000) de Valeska Soares

La participación de este espacio museal, también como entidad organizadora, en esta edición de InSITE es particularmente significativa pues ha permitido también el desarrollo de un proyecto pedagógico transfronterizo como *Cora’s Rain House* de Ernest Silva, dos casitas en láminas de acero – ubicadas respectivamente en el Children’s Museum de San Diego y en la Casa de la

¹⁰¹ La proposición 187 fue una iniciativa propuesta por organizaciones anti-migrantes del Estado de California mirando a limitar servicios sociales, sanitarios y educativos a los trabajadores indocumentados presentes en el territorio estatal. La propuesta fue aprobada en el contexto de la fuerte recesión económica que estaba viviendo el estado, para luego perder su influencia y ser declarada anticonstitucional a finales de la década, también en este caso en concomitancia con el panorama económico estatal que vivió una evidente recuperación definida como el “boom” de los noventa. Véase: <https://guides.loc.gov/latinx-civil-rights/california-proposition-187#:~:text=On%20November%201994%20California's,to%20public%20education%20and%20healthcare>. Fecha de consulta: 6 de mayo de 2022.

Cultura de Tijuana – pensadas como espacio para la creatividad infantil y vehículo de comunicación entre los niños mexicanos y estadounidenses que participaron en las actividades que tuvieron lugar conjuntamente en dichos espacios. InSITE mantendrá también esta línea pedagógica en las siguientes ediciones, que a partir de 1997 se articulan entre proyectos artísticos y curatoriales efímeros caracterizados por una relación con un público genérico que sólo parcialmente se connota como participativa y otros de compromiso comunitario (“Community Engagement Projects”) marcadamente incluyentes pensados para el desarrollo socio-cultural de la comunidad local, y con vocación especialmente pedagógica¹⁰².

En InSITE94 también se mantuvo una estrategia de cartografía disruptiva gracias al trabajo de Yukinori Yanagi (*América*, expuesto previamente en otros contextos) que, de manera afín a Stand, expone el contraste entre paisaje natural y antrópico tomando como punto de partida uno de los iconos del discurso nacionalista, es decir las banderas de los países del continente americano, recreadas mediante arenas coloradas por encima de un hormiguero –médium disruptivo seguido empleado por la artista – para que el transitar de las hormigas vaya confundiendo hasta volver irreconocible el diseño original, mezclando progresivamente las arenas coloradas de las banderas. Por lo general, InSITE94 propuso una visión más articulada y transcultural respecto a su primera edición, con trabajos que entrelazan la identidad fronteriza de la región con otras fronteras y otras narraciones identitarias de migración y resiliencia, desde una perspectiva espiritual – taoísta (Albert Chong) y musulmana (Allan Kaprow) – e historiográfica – como el excursus fotográfico de Mark Alice Durant y la evocación de la experiencia familiar de los campos de concentración para ciudadanos estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial planteada por Susan Yamagata – que sitúa a la frontera entre México y Estados Unidos en el marco de un diálogo global sobre hibridación y resiliencia.

¹⁰² Véanse los proyectos *Paradise Creek Educational Park/ El Proyecto del parque educativo* de David Avalos en colaboración con la Kimball Elementary School, *Mi casa es tu casa/ My Home is Your Home* de Sheldon Brown, “*Memorias*” *Mural son Wheels* de Carmen Campuzano, *Where I’m From: Voices from the 619/De donde yo vengo: voces desde el 619* de Danielle Michaelis, *Popotla–The Wall* de Revolucionarte, y *Family Trees/ Arboles de Familia* de Ernest Silva y Alberto Caro-Limón para la edición de 1997; *Children’s Park* de Alberto Caro-Limón y el *Taller itinerante de Teatro Infantil* de Ugo Palavicino, para InSITE2000;

El caso de InSITE es encomiable por su capacidad regenerativa pues en cada edición es posible identificar evoluciones conceptual y prácticamente significativas que le brindan un carácter único: en contadas ocasiones cae en la repetición, en lo programático, y esto gracias especialmente a la articulación y dinamismo de sus entidades organizadoras pues la organización de cada iniciativa de InSITE involucra curadores y espacios diferentes, que además van cambiando según la edición. La sinergia derivada de esta elección conduce necesariamente a una extensión paulatina de este evento para alcanzar una dimensión glocal que mantiene el delicado equilibrio entre el compromiso con el territorio y la sociedad regional de partida y la búsqueda de conexiones transculturales miradas a la integración de la frontera norteamericana en un contexto global de narraciones disruptivas. El proyecto presentado por Acconci Studio para la edición de 1997 constituye un buen ejemplo de la evolución constante en las prácticas curatoriales de este evento pues introduce una vertiente utópica que será recurrente en la narración artística y curatorial de la frontera, incluso en el contexto de las próximas ediciones de InSITE. Sobre el tema volveré en el apartado dedicado justo al eje narrativo de la utopía: lo que me interesa afirmar anticipando este tema es, por el momento, el papel que parece jugar este proyecto – en continuidad y conjuntamente con el BAW/TAF – en la inauguración de dichas vertientes en el relato disruptivo de la frontera. InSITE ha sido también vehículo para el desarrollo de algunas de las obras más destacadas en la trayectoria de varios de los artistas participantes, como en el caso de la Gruner y, para la edición de 1997, de Francis Alÿs con *The loop*, destinada a convertirse en una de sus obras más emblemáticas, una propuesta que también puede ser asimilada, por la practica migratoria invertida que propone en cuanto emblema del *nonsense* de todo paisaje antrópico con finalidad excluyente, a la vertiente utópica presente en el proyecto de Acconci Studio. Aunque sea el más extenso, el viaje de este artista no representa el único incluido en integrar esta edición: el viaje con su documentación se convierten en practica narrativa disruptiva también en la propuesta de Miguel Calderón, *Taxímetro*, quien recorre la distancia entre Ciudad de México a San Diego en un taxi documentando este recorrido de tres días, acompañado hasta Tijuana por el mismo taxista, quien es su interlocutor en los diálogos que integran la documentación del viaje, con temas que van de lo contingente a un

intento (no muy exitoso) de explicarle el arte contemporáneo. Como en parte anticipado por el título del trabajo de Allen en la edición anterior, esta edición muestra, a la vez, una insistencia en el concepto de demarcación espacial, de polarización, de línea como herida a suturar – metáfora ya presente en el trabajo del BAW/TAF y de las Comadres – en la propuesta de Fernando Arias (*The line*), otro artista colombiano vinculado a InSITE, y el dominicano Tony Capellán (*The good neighbor*). Esta tercera edición implicó también la ampliación de los sitios públicos intervenidos, integrando un espacio emblemático de la comunidad chicana de San Diego cual es Park Logan en cuanto objeto de una intervención artivista colectiva (*The Chicano Park Artists Task Force*) liderada por Víctor Ochoa, vinculado al BAW/TAF, renovando, a la vez, su relación con el Border Art Workshop mediante una intervención artística y estructural del Poblado Maclovio Rojas que es ejemplar – conjuntamente con la intervención de Patricia Patterson *La Casita en la Colonia Altamira, Calle Rio de Janeiro No. 6757, Tijuana* durante la misma edición – del compromiso social que acomuna BAW/TAF e InSITE¹⁰³. Particularmente significativa por su práctica disruptiva es también el trabajo de Christina Fernández, *Arrivals and Departures/ Llegadas y salidas*, que cuestiona el concepto de ilegalidad mediante una instalación multimedia, protagonizada por un telescopio náutico al estilo decimonónico reutilizado para averiguar la presencia de la Border Patrol, que legitima histórica y socialmente el cruce de esta frontera instaurando en la estación de buses de San Ysidro – colonia de Tijuana colindante con la frontera – un centro de observación, información y documentación sobre el tema. Es entonces posible afirmar que esta tercera edición sitúa InSITE en un marco conceptual y en un circuito artístico más internacional, confirmando, a la vez, su compromiso con la comunidad local, vertientes que parecen convivir y resumirse visualmente en un último trabajo a mencionar, participativo y, literalmente, transfronterizo de Louis Hock (*International Waters*) quien interviene la valla fronteriza mediante una canaleta de agua potable que la atraviesa de lado a lado para que sea motivo de

¹⁰³ La intervención, que contó entre sus curadores a Olivier Debroise, consistió en la construcción del Centro Comunitario Agascalientes-Zapata Vive, la organización de talleres artísticos y literarios, la instalación de módulos comerciales móviles en las calles cercanas y la intervención muralista del local Centro Social de la Mujer y de áreas comunes destinadas a juegos infantiles y deportes. Véase: <https://insiteart.org/insite97>. Fecha de consulta: 7 de mayo de 2022.

acercamiento entre las comunidades a los dos lados de la frontera y símbolo del intercambio fluido que existe entre estas comunidades más allá de la línea que las divide.²⁴⁸ La edición se confirma además como catalizador de artistas comprometidos con el tema fronterizo, migratorio y multicultural, tendencia mantendrá en sus últimas ediciones regionales (2000; 2005) aunque con una participación reducida respecto a la de 1997¹⁰⁴. De hecho, la edición siguiente, InSITE2000, contó con un número netamente inferior de participantes y de proyectos de compromiso social – aunque este último sea parcialmente justificable por la continuidad dada a los proyectos sociales encaminados en la edición anterior – lo cual, sin embargo, no supuso una limitación para la calidad del trabajo curatorial pues también la edición de 2000 contó con propuestas emblemáticas en la historia de InSITE, como *The cloud/ La nube* de Alfred Jaar, *Picturing Paradise* de Valeska Soares y *Tijuana Projection* de Krzysztof Wodickzco. Especialmente las propuestas de Jaar y Wodickzco son las más innovadoras desde una perspectiva conceptual pues introducen para InSITE dos ejes temáticos, memoria y género, que, como se demostrará, juegan un papel destacado en la narración de la frontera ya a partir de las experiencias del BAW/TAF y de InSITE, como demuestran estas intervenciones site-specific que serán profundizadas en el apartado referido a los ejes conceptuales de la narración fronteriza.²⁴⁹ Una estrategia utópica se asoma también en esta edición en el trabajo de Soares en Playas de Tijuana al plantear una disolución efímera de porciones de la valla fronteriza mediante su intervención con lastras de vidrio espejados con extractos bilingüe de *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino en el cual se describen la realidad compartida por dos ciudades especulares. Mediante la re-lectura de esta cita literaria - de por sí utópicamente connotada - en cuanto metáfora de la relación entre San Diego y Tijuana, la artista propone una reflexión sobre un espacio ideal, imaginario, compartido por las dos ciudades¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Véase la participación, a veces reiterada, de artistas del calibre de Lorna Simpson, Allan Sekula, y particularmente comprometidos con el tema migratorio como Marco Ramírez ERRE y Betsabée Romero, cuya propuesta será comentada justo en los apartados sobre casos

²⁵⁰ tísticos y artistas destacados por su compromiso con el tema fronterizo. *Borrado la frontera* (2016) de Ana Teresa Fernández y *Reflecting the border* (2017) de Marco Ramírez ERRE and Margarita García Asperas constituyen ejemplos de la continuidad que se le dio, en años recientes y en este mismo contexto, a esta estrategia utópica empleando, especialmente en *Reflecting the border*, el mismo recurso del espejo para generar un trampantojo que elimina efímeramente la valla como en la obra de Soares.

A completar esta pequeña reseña de trabajos destacados de la cuarta edición cabe mencionar la primera película a colores de Lorna Simpson, *Duet/ Dueto*, junto con dos trabajos – *Narrow-Slot/ Sueño Paradójico* de Silvia Gruner y *Project at Maclovio Rojas* de Mônica Nador – que confirman, respectivamente, la práctica del *road movie* – de corte psicoanalítico en este caso – y el compromiso social característicos de InSITE, y, en fin, la propuesta sobre el concepto de paisaje imaginario cristalizada por Komar&Melamid en dos lienzos con paisajes idealizados creados a partir de encuestas dirigidas a la población de San Diego y Tijuana respectivamente (*Tijuana's Most Wanted Painting/ San Diego's Most Wanted Painting*). Es esta una edición que confirma el liderazgo de InSITE en cuanto catalizador regional de las reflexiones artísticas y curatoriales sobre el concepto de frontera entre finales del siglo XX e inicios del XXI, con una propuesta que presenta algunas novedades conceptuales a la vez que confirma un enfoque espacial y social característico de esta iniciativa.

La edición de 2005 representa la última *in situ* pues posteriormente la propuesta InSITE será reformulada, como se verá, trasladándola a México en la forma institucional de Casa Gallina en la Ciudad de México. InSITE05 contó con un número de participantes inferior respecto al 2000, señal este de que la iniciativa estaba agotando sus recursos bajo su concepto curatorial inaugural, ingresando a una etapa de replanteamiento que sería necesario para mantener su carácter innovador y dinámico. Sin embargo, las razones de este replanteamiento no debieron ser tanto curatoriales sino estrechamente dependientes del aumento de la violencia en la región fronteriza de ese año, síntoma de una crisis socio-política que estallará al año siguiente con el inicio de la “guerra al narcotráfico” del gobierno Calderón, inaugurando una época de fuerte inestabilidad regional que imposibilitó la continuación de InSITE en territorio fronterizo. Entre los trabajos presentados en 2005 destacan el primer capítulo de la serie *On Translation, Fear/ Miedo* de Antoni Muntadas y la macro instalación luminosa de Allora&Calzadilla (*Signs Facing the Sky*), en la cual se retoma el concepto de paisaje imaginario mediante una estrategia conceptual que retrata a la comunidad de San Diego, *Maleteros (Porterers)* de Mark Bradford, proyecto mirado a visibilizar una comunidad social y una práctica de economía informal generada por la frontera que se caracteriza tanto por un carácter disruptivamente transfronterizo cuanto por las disparidades sociales

que evidencia la documentación de estos profesionales, manifestando un enfoque en los flujos sociales transfronterizos que es compartido por otro proyecto de esta edición, *Visible* de Rubens Mano. Tampoco faltaron un proyecto de intervención del territorio fronterizo de corte social y ecológico, como en el caso de la rehabilitación de las áreas comunes de Playas de Tijuana en *La esquina/Jardines de Playas de Tijuana* de Thomas Glassford y José Parral y Dirty Water Initiative de SIMPARCH, y un trabajo de enfoque sobre cuestión de género y disparidad social (*Ciudad Recuperación*) de Itzel Martínez del Cañizo que comparte con Muntadas la estrategia del documental artístico basado en entrevistas a una selección de individuos representativos de la comunidad local, retomando líneas narrativas características del evento a través de soluciones visuales innovadoras en este contexto. Entre ellas, tal vez la más notoria fue, por su carácter espectacular, *One flew over the void/Bala perdida* de Javier Téllez, el cual emplea al movimiento humano de un hombre bala que, deliberado y repentino, rebasa el espacio fronterizo para escenificar una eliminación temporánea de la frontera, empleando a un conocido profesional del sector, y aumenta el carácter surreal de este performance escogiendo como público un grupo de pacientes de un sanatorio mental local, representantes de un concepto de marginalidad común a los migrantes que atraviesan la frontera, obra irónica y provocadora al igual que la distribución a los migrantes de zapatos pensados para saltar la valla fronteriza propuesta Judi Wertheim (*Brinco*) para esta misma edición.

Como se ha anticipado, InSITE05 representa la última edición de esta iniciativa en la región fronteriza pues posteriormente esta será trasladada a la Ciudad de México, en la típica colonia Santa María La Ribera, en la que se considera como la sexta edición de InSITE y, a la vez, una evidente evolución en su historia curatorial pues Casa Gallina se configura como sede permanente de proyectos y talleres artísticos comunitarios a largo plazo, y ya no como exposición temporánea a cadencia bi o cuadrienal. ²⁵¹ Significativo es también el público que participa en las iniciativas de InSITE/Casa Gallina (2013-2018), las cuales son dirigidas y prevén la colaboración activa especialmente de la comunidad de Santa María La Ribera, originando una curaduría más local y centrada en la exploración de las fronteras internas, más que externas, sociales, económicas y de género que articulan la vida en México, y

especialmente en contextos urbanos, e invirtiendo en un diálogo latinoamericano pues en Casa Gallina han residido y trabajado sobre todo artistas mexicanos y latinoamericanos. Aunque constituya un proyecto encomiable de compromiso comunitario, esta sexta edición no se relaciona tanto cuanto las anteriores al concepto de frontera geo-política ni a una estrategia transnacional y transcultural, razón por la cual este caso no será analizado: aunque concebido en continuidad con el InSITE fronterizo, Casa Gallina representa otra(s) historia(s).

Contemporáneo a InSITE, aunque de origen más tardío, es otro proyecto universitario que, a pesar de no enfocarse específicamente en la curaduría de Border Art como el antecedente, manifiesta una importante recurrencia de la temática fronteriza en su propuesta: me refiero a las iniciativas curatoriales del Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Art de la University of Texas at El Paso (UTEP).²⁵² El giro curatorial fronterizo referido a este centro se manifiesta desde su primera gestión al ser impulsado por su fundadora y primera curadora, Kate Bonansinga, que en un texto co-editado con Lucy Lippard – *Curating at the Edge* (2014) – narra detalladamente el proceso de constitución de este centro universitario y las razones de sus elecciones curatoriales. Vale la pena detenerse también en el trabajo de esta curadora, no solo por la recurrencia temática de la frontera, sino por la ubicación fronteriza del centro – al cual alude el título de la publicación, enfatizando a “The Rubin” como sitio privilegiado para una reflexión directa e indirectamente (en galería) *in situ* de la frontera norteamericana – y por el carácter transcultural y transregional manifiesto en su propuesta¹⁰⁶. Como mencionado por Lippard, esta iniciativa refleja las dinámicas movedizas de una frontera que va permeando cada vez más norte y sur para convertirse en un nexo local-global con reverberaciones que atraviesan muchas otras fronteras¹⁰⁷.

²⁵³ Como InSITE, las iniciativas curatoriales del centro se caracterizan por una mezcla de artistas afirmados y emergentes, en buena medida procedentes de la misma región fronteriza – y especialmente de El Paso – o al menos de las

¹⁰⁶ Kate Bonansinga y Lucy Lippard, *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border* (Austin: University of Texas Press, 2014).

²⁵⁵ Lucy R. Lippard, “Foreword: Curating on the Cutting Edge,” en *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border*, ed. Kate Bonansinga (Austin: University of Texas Press, 2014), vii.

dos naciones que comparten esta frontera, aunque con una participación mayoritaria de artistas chicanos y mexicanos, lo cual implica una escasa presencia de “anglos” respecto a InSITE. Los mismos estudiantes y cuerpo docente de la universidad que hospeda y coordina esta iniciativa, la ya mencionada UTEP de El Paso, pertenecen prevalentemente a una tradición mestiza dada la cercanía de la frontera y, sobretudo, el alto número de migrantes mexicanos, legales e ilegales, trabajando, estudiando y/o residiendo en El Paso. Aunque Ciudad Juárez y El Paso sean ciudades gemelas como San Diego/Tijuana, esta parte de la frontera es sin duda menos transitada de norte a sur. Pero lo más interesante de esta iniciativa se halla justo en las diferencias de su propuesta curatorial respecto a InSITE, de la cual se puede destacar un enfoque mayormente global, es decir menos centrado en la narración de la identidad regional sino en explorar las maneras en las cuales dicha identidad influye en el mundo globalizado – así proponiendo una exportación, más que una importación de la frontera norteamericana que puede recordar las últimas iniciativas del BAW/TAF – y por la evasión sistemática de los estereotipos de una iconografía latina y chicana que demasiado seguido es aprovechada fetichistamente para definir dicha identidad, sin que estas decisiones impliquen la homologación a un estereotipo global, y por lo tanto una relación superficial con el territorio y su comunidad: los artistas invitados a colaborar con el centro recurren seguido a materiales locales y a la colaboración de la comunidad de El Paso, especialmente la estudiantil, en línea con la misión prevalentemente educativa del proyecto. De hecho, la fundación y las actividades de “The Rubin” han sido descritas por Bonansinga como un laboratorio en el cual los artistas visitantes podían actuar en cuanto investigadores de la UTEP y los estudiantes de la universidad trabajar como sus asistentes, con la visión de “apoyar a los artistas en la incubación de nuevas ideas y de un nuevo arte”, interpretando a los estudiantes que participaron en la organización de las exposiciones en cuanto nexos para un debate y un aprendizaje trans-disciplinario y para fortalecer el vínculo de la comunidad local con el mundo del arte¹⁰⁸. Con “nuevas ideas” la curadora se refiere, más específicamente, al propósito de de-centralizar el discurso

¹⁰⁸ *Ibidem.*, 7.

hegemónico sobre la frontera que protagonizaba el discurso mediático contemporáneo – un discurso que conceptualmente ubicaba a la frontera fuera de la ley de la civilización, un *hic sunt leones* que congeló las relaciones institucionales y sociales entre las dos naciones y en la misma región, fortaleciendo las dinámicas estereotipadas de inclusión/exclusión propias de una actitud conservadora al tema fronterizo – mediante una narración disruptiva que convirtiera a El Paso en centro destacado en el panorama artístico internacional. Si de parámetros se puede hablar para la curaduría de “The Rubin”, que ha sido en realidad bastante variada en cuanto a sus ejes narrativos, y especialmente para el comisariado inaugural de Bonansinga, el cual se enfocó significativamente en la temática fronteriza, estos fueron la familiaridad de los artistas participantes con el territorio, un compromiso previo con dicha temática y/o el interés, previamente demostrado, en el concepto de frontera, de límite, y un perfil mayoritario de artista emergente. En cuanto a las estrategias formales escogidas, el comisariado privilegió artistas que trabajaban especialmente con una técnica multimedia, escultórica y performativa. Las elecciones curatoriales de Bonansinga se vinculan, al igual que las últimas ediciones de InSITE, al contexto político del gobierno Calderón, durante el cual se dio un incremento dramático de la violencia en la región fronteriza que involucró directamente a El Paso-Ciudad Juárez: una emergencia que influenció conceptualmente, y a veces hasta a nivel organizativo, la curaduría de Bonansinga, especialmente a partir de mitad de la primera década del siglo, es decir contemporáneamente a la última edición fronteriza de InSITE. Entre los artistas participantes hay, de hecho, varios que colaboraron previamente con InSITE, como Marcos Ramírez ERRE, Enrique Ježik y SIMPARCH, varios de los cuales destacan por una trayectoria comprometida con la exploración de una temática fronteriza. Por dicho enfoque recurrente algunos de ellos, como ERRE, serán tratados en el apartado correspondiente, razón por la cual me enfocaré en otros trabajos, como el de SIMPARCH, que vuelve a aprovechar una estrategia hidráulica para una propuesta transfronteriza: después de haber acercado las comunidades de San Diego y Tijuana mediante una instalación efímera de agua potable y desarrollado un proyecto de distribución de agua destilada a poblados marginales de Tijuana en ocasión de InSITE05, el colectivo vuelve a intervenir

la frontera dos años después (*Hydromancy*) bajo invitación de Bonansinga, con una instalación hidráulica y sonora que interviene directamente el territorio para comunicar su comunidad. Otra aportación destacada es la de Adrián Esparza, artista emergente para ese entonces, originario de El Paso, el cual re-significa artísticamente el sarape típico de la región fronteriza y del norte de México en macro instalaciones abstractas que evocan un concepto de frontera penetrable, en expansión.²⁵⁹ La cuestión espacial, es decir la definición de un concepto de espacio, especialmente en sentido público y socio-cultural, es necesariamente presente también en las iniciativas del centro, como muestra, por ejemplo, el performance de Tania Candiani, *Battleground* (2009), realizado por estudiantes universitarios y proyectado en simultánea a ambos lados de la frontera dada la imposibilidad de organizar un intercambio estudiantil dada la contingencia: esta iniciativa es particularmente interesante por haber fomentado un dialogo binacional entre la comunidad juvenil fronteriza, involucrado a los estudiantes no solo en la logística sino en cuanto actores en la representación de la violencia que estaba viviendo la región, vinculando sutilmente la temática postcolonial con la de género en una escenificación tragicómica de un enfrentamiento entre dos facciones armadas de utensilios domésticos, que también fueron objeto de exposición en una serie fotográfica de autorretratos de Candiani en la galería del centro.²⁶⁰ Un ultimo trabajo a mencionar en este resumen del comisariado de Bonansinga es *Lines of division* (2011) por la perspectiva global, poco común en esta etapa del centro, que muestra al comparar diferentes fronteras geo-políticas conflictuales en el mundo (México/ Estados Unidos; Colombia/ Venezuela; Israel/ Palestina; Corea del Norte/ Corea del Sur; Afganistán/ Pakistán) mediante un impactante performance que consistió en intervenir con una sierra ocho paneles de madera contrachapada en los cuales se había reportado la línea de cada frontera.²⁶¹ Un ultimo trabajo vinculado a la actividad curatorial de “The Rubin”, como “special event”, que vale seguramente la pena mencionar es *Border Tuner/ Sintonizador Fronterizo* (2019) de Rafael Lozano-Hemmer: parte de la serie *Relational Architecture*, esta instalación multimedia a

¹⁰⁹ Para preparar los estudiantes de El Paso, Candiani dispuso también una serie de entrevistas con organizaciones de derechos humanos y organizaciones femeninas de Ciudad Juárez, facilitando un intercambio socio-cultural que va más allá de la ejecución de la pieza, respondiendo coherentemente con la misión educativa de las iniciativas del centro. Véase: *Ibid.*, 143.

gran escala se propone comunicar las ciudades de El Paso, Texas, y Ciudad Juárez, Chihuahua, respectivamente desde la Bowie High School de El Paso y el Parque Chamizal de Ciudad Juárez, mediante tres estaciones interactivas ubicada a ambos lados de la frontera equipadas con un micrófono, una bocina, una perilla y reflectores robóticos que emiten rayos de luz hacia el otro lado de la frontera. Estrategia típica del quehacer artístico de Lozano-Hemmer, la tecnología es empleada para acercar a las personas, creando un sentido de comunidad transfronteriza, subvirtiendo el uso que se le suele dar en el ámbito del control fronterizo – baste evocar la imagen de los reflectores, emblemática de la iconografía fronteriza, empleados para detectar a migrantes ilegales cruzando la frontera – oponiendo la inclusión a la exclusión: cuando un participante se ubica en una de las estaciones, el reflector se activa señalando, al otro lado, que hay alguien dispuesto al diálogo e invitando a responder, y, si esto sucede, otro rayo de luz es proyectado desde la otra ciudad y se cruza con el primero activando micrófono y bocina, permitiendo un dialogo que es visibilizado por el parpadeo de los rayos de luz, señal esta de que está teniendo lugar una conversación transfronteriza¹¹⁰. La participación a esta iniciativa ha sido consistente, involucrando a diferentes sectores de la población de las dos ciudades gemelas pues individuos de todas las edades y extracción han podido conversar por casi todo el mes de noviembre a través de la instalación, intercambiando palabras, y a veces hasta música, produciendo un acercamiento disruptivo no sólo de la frontera física, sino de la narración nacional que esta representa, tejiendo los hilos de una comunidad definida más por el ser fronteriza – entidad regional dada por una coincidencia territorial y por afinidades sociales y culturales – que por el concepto de estado-nación.

Volviendo a la propuesta general de curaduría fronteriza propuesta por “The Rubin”, el comisariado de Bonansinga – el cual representa una primera parte del proyecto, en la cual se ha enfocado este análisis dado su compromiso destacado con el concepto y el espacio fronterizo – cumple conceptualmente con su propósito de-centralizante, su propuesta de trans-culturalidad es tendencialmente metafórica, no busca aún una colaboración artística transfronteriza y mantiene su discurso a un nivel sobretodo regional,

¹¹⁰ Véase: <https://www.bordertuner.net/>. Consultado el 19 de febrero de 2023.

características que comparte – no obstante algunas excepciones destacadas – con las otras iniciativas de curaduría de la frontera norteamericana descritas en este apartado. Si este comisariado representa una experiencia pionera necesaria para el desarrollo de un concepto de arte y curaduría fronteriza, para una centralidad de la reflexión estética sobre el concepto de límite, y para la inauguración ejemplar de compromiso artístico comunitario en las regiones fronterizas, habrá que mirar hacia otros contextos, y en años más recientes, para un incremento de propuestas curatoriales de sesgo extra-regional, empleando a la frontera geo-política, social y cultural como método para un análisis comparativo que plantea la difusión e interconexión de un movimiento global de disrupción narrativa y socio-política.

3.2.2 El paisaje antrópico y (anti) estética del muro: *Keep Your Eye on the Wall, Whole on the Wall y Wall on Wall*.

Si bien este no sea un trabajo enfocado en la imagen objetualizada del muro, por las razones presentadas en el apartado teórico, es importante describir algunas iniciativas curatoriales centradas en dicha metáfora, para mejor entender las discrepancias entre una actitud objetual y no-objetual en la narración de la frontera y por el valor histórico de las mismas en el contexto de la curaduría fronteriza. Con este propósito se presentarán tres propuestas expositivas, una colectiva y dos monográficas. La colectiva seleccionada como ejemplo de un comisariado que escoge el enfoque en el ícono del muro para representar el concepto de frontera es “Keep Your Eye on the Wall. ²⁶² Palestinian landscapes” (2013), co-curada por Sandra Maunac y Mónica Santos para la plataforma curatorial MASASAM, que constituyeron entre 2007-2016, y estrenada en ocasión del festival fotográfico Les Rencontres d’Arles en el Magasin Electrique de la ciudad, estableciendo un paralelismo estético y conceptual entre arqueología industrial y paisajes fronterizos¹¹¹.

²⁶³ La muestra destaca por el carácter transcultural supuesto tanto por su organización transnacional cuanto por haber involucrado artistas de diferentes

¹¹¹ Posteriormente, la muestra ha sido expuesta en el Espace Central Dupon de Paris (2013), en la Contemporary Art Platform de Kuwait (2014) y, significativamente, en el Centro Cultural Francés y Alemán de Ramallah (2014), a poca distancia del muro cuestionado por la exposición.

procedencia cultural acomodados da una vivencia influenciada por el concepto de espacio fronterizo. De hecho, la iniciativa vio la participación de un grupo de artistas palestinos, israelíes e alemanes conformado por Taysir Batniji, Rula Halawani, Raeda Saadeh, Steve Sabella y Kai Wiedenhöfer, a los cuales se pidió narrar la realidad fronteriza entre Palestina e Israel. El resultado es una exposición fotográfica que reúne perspectivas muy diferentes de la frontera que van de los performances tragicómicos de Saadeh, a las tomas en blanco y negro, surreales y melancólicas, de Halawani, al reportaje fotográfico de sesgo global de Wiedenhöfer sobre las fronteras amuralladas para llegar a los lienzos de Sabella con su deconstrucción metamórfica de la frontera.

Saadeh debe su fama a una serie de performances vueltas a llamar la atención sobre las problemáticas sociales y ambientales derivadas de la alteración antrópica del espacio natural a través de una mirada y una acción femenina que se caracteriza con vehículo privilegiado de resiliencia.²⁶⁴ Muchos de sus performances nos restituyen una descripción tragicómica de la vida, y la vida de las mujeres especialmente, en Palestina y, más en general, en la región fronteriza, representando la frustración y, a la vez, la fuerza de las mujeres que conviven con la valla, cuestionándola con acciones que escenifican una pantomima surreal de la vida en la frontera: para la serie *Wall* (2013), por ejemplo, Saadeh intenta jalar con una cuerda el muro, cargándolo sobre su espalda o se queda atrapada en la valla mientras intenta atravesarla disfrazada de ángel.²⁶⁵ Las limitaciones implicadas por el vivir, o el haber nacido, en Palestina ya habían sido denunciadas por la artista en otro performance notorio, *Crossroads* (2003), en el cual la artista manifiesta el intento frustrado de avanzar al salir de su casa, en los West Banks, con una maleta en la mano, y un pie detenido por un bloque de concreto.

²⁶⁶ Rula Halawani (1964) también ha dedicado buena parte de su trayectoria a visibilizar la vida, o en muchos casos la ausencia de esta, en la frontera palestina enfocándose, desde una mirada nostálgica referida a la memoria local, tanto individual cuanto colectiva, vinculada al concepto de liminal. Si los muros de la ciudad antigua de Jerusalén eran percibidos por palestinos e israelíes como un patrimonio común, un símbolo identitario, de patria compartida, la valla militarizada instalada por Israel en 2002 ha alterado esta

mirada tradicional a la imagen del muro: como afirmado por la misma Halawani, esta valla ha cambiado el rostro de la ciudad pues su paisaje ha cambiado siendo dominado por dicha valla, para los israelíes, y su vista ha llegado a ser negada a los palestinos. Esta ciudad brutalizada y negada, dominada por muros modernos, es la que documenta Rula sistemáticamente con el propósito de documentar el sentido aislamiento y suspensión – del tiempo, de la vida – impuesto por este paisaje, con tomas que retratan paisajes desolados, casi apocalípticos, caracterizados por el repetidos *close-off* de diferentes porciones del muro y por la ausencia humana, relatando la inmovilidad cargada de tensiones generada por valla fronteriza, relacionándola, además, con la memoria colectiva y familiar del lugar. Si la propuesta de esta fotografía representa un caso ejemplar de archivo artístico – afín a estética *deadpan* (impasible) inaugurada con los paisajes industriales de los Becher – el protagonismo del muro y las barricadas que evoca exponen, inconscientemente, la problematicidad del enfoque objetual, sobretudo desde la perspectiva sugerida por el título de la exposición pues reducir el paisaje de Palestina al muro, a lo antrópico (es un área prevalentemente rural) y a la exclusión, mediante un énfasis en el la valla casi fetichista – ¿porqué “fijar la mirada en el muro”? qué hay alrededor? qué hay más allá? – pone artista y curador, con sus encomiables intenciones críticas, frente al riesgo de una simplificación alineada al discurso hegemónico: el muro es lo que la institución quiere que veamos. Dicho en otras palabras, si el muro entra en la definición de un territorio, una sociedad, y una cultura, el paso de la disrupción a la homologación es peligrosamente breve, y este peligro es palpable en las iniciativas curatoriales fronterizas de sesgo regional y objetual como esta.

La familiaridad siniestra del muro en las tomas de Halawani comparte una afinidad biográfica y estética con el trabajo de Kai Wiedenhöfer, nacido en la entonces Alemania Este, quien también ha dedicado su trayectoria a la documentación y el cuestionamiento de la frontera, fotografiando y comparando, en intervenciones *site-specific* co-curadas por él mismo o en colectivas como esta, las diferentes vallas amuralladas contemporáneas, destacando meticulosamente las conexiones históricas entre estos sitios desde una perspectiva global. Entre los primeros en enfocarse, de manera casi exclusiva, en la valla fronteriza entre Palestina e Israel, proyecto curatorial

“Keep your eye on the Wall” se es muestra una museografía tradicional, dada por la estética mínima y la ubicación en un único espacio interior, por un énfasis en el médium fotográfico justificado por el enfoque del evento de estreno de la muestra, y por una perspectiva principalmente regional: solo la propuesta de Wiedenhöfer, el único artista biográficamente no vinculado a Palestina presente en la muestra, puede ser leída tangiblemente como transnacional y global.

²⁶⁷ Pocos años después, el mismo artista propuso una instalación *site-specific* “WallonWall” (2019) aprovechando los vestigios del muro de Berlín como soporte expositivo de la serie homónima, fruto de una documentación asidua de varias fronteras amuralladas en el mundo, que alude metafóricamente a una superposición, histórica y contingente, que delata la permanencia de lógicas hegemónicas estrechamente vinculadas a la Guerra Fría. Aunque comparta con la iniciativa anteriormente descrita un carácter objetual, esta propuesta parece obviar al riesgo de alineación a la narración hegemónica de la frontera más que “Keep your eye on the Wall” al escoger un sitio expositivo no convencional, es decir no legitimador – como es sabido, musealizar un objeto puede implicar una legitimación – e históricamente vinculado al concepto de valla amurallada (el muro de Berlín y la Peace Line de Belfast), lugar de la memoria de la frontera, memoria a la cual, como dicho, se superponen dramáticamente ejemplos actualizados globalmente difusos. La comparación a escala global es otra elección que permite al autor evadir dicho riesgo pues las conexiones transnacionales que esta serie permite establecer contradicen evidentemente una narración nacional y hegemónica que busca legitimación en peculiaridades sociales, políticas y culturales regionales que justifican la necesidad de una frontera y de su militarización, sugiriendo, a la vez, a la frontera amurallada en cuanto método, como punto de partida para un análisis social y político global de la contemporaneidad.²⁶⁸ La segunda monográfica a mencionar en este apartado es “Whole in the Wall” (2013) de Khaled Jarrar, artista clave – y fuente de inspiración – de esta investigación, al cual se dedicará una profundización en el apartado correspondiente a los artistas destacados por su compromiso con el tema fronterizo: lo que interesa destacar por el momento son las elecciones de comisariado a través de las cuales se ha presentado su obra en la Ayyam Gallery de Londres. En este caso el

comisariado apostó por una simulación vivencial que proyectara al público en la vivencia fronteriza del pueblo palestino, interviniendo el espacio museal con un muro de concreto inaugurando un recorrido que será posible solo atravesando la valla a través de una abertura con la forma del estado de Palestina y que, del muro lleva a una serie de artefactos realizados total o parcialmente en concreto exportado del Apartheid Wall entre Israel y Palestina, acompañados por la proyección de una selección de cortometrajes filmados por Jarrar en la frontera. Dicha elección curatorial estuvo guiada por dos componentes, una conceptual y la otra material, la primera interpretando literalmente el postulado, que bien se puede leer como *statement* de la exposición, que Jarrar emplea para explicar su visión del muro – que describe como “una fuente de separación que se puede convertir en una fuente de unificación” – la segunda resaltando la carga estética y conceptual del material dominante en la propuesta de Jarrar, es decir el concreto, en cuanto evocación disruptiva del muro, médium narrativo de inmovilidad y negación y, a la vez, de resiliencia¹¹². Tal y como las propuestas curatoriales previamente mencionadas, “Whole in the Wall” se caracteriza por un enfoque regional, es decir palestino, que si bien refleja el espíritu y el carácter biográfico y local que caracteriza muchos trabajos de Jarrar termina omitiendo, por otro lado, la importante vertiente transnacional y transcultural presente, como se verá, en su propuesta. El carácter “vivencial” de la exposición es bastante problemático pues si el mapa de Palestina (y sería interesante averiguar cuál mapa de Palestina fue escogido para esta instalación) que se debe atravesar para superar el muro se puede leer como una forma de legitimación y, a la vez, de narración disruptiva que vincula Palestina a un concepto de abertura, de libre circulación, a la vez que delata (¿involuntariamente?) la distancia entre el público de destino, no-palestino, y el sujeto representado, es decir los palestinos y el artista mismo, cuya existencia es definida justo por las limitaciones impuestas a su circulación: si la emulación de la valla – aunque por debajo de su escala real – puede ser leída como un logro al simular eficazmente, al inicio del recorrido, la división y negación con la cual se enfrenta cotidianamente el pueblo Palestino, el atravesarlo por una abertura en forma de Palestina parece un poco retórico, y rompe con

¹¹² Khaled Jarrar, *Whole in the Wall* (Londres: Ayyam Gallery, 2013).

demasiada facilidad la frustración generada por la valla. Además, en el caso de exposiciones que, como esta, se enfocan en las peculiaridades locales de un territorio y una comunidad fronteriza fuera de contexto – en una vecindad londinense acomodada, que no podría contrastar más con la condición de vida palestina – el discurso curatorial parece más enfatizar una distancia (geográfica, socio-cultural, económica) que establecer una cercanía, una “unificación”, delatando más bien una relación basada en la auto-referencialidad recíproca para la comunidad referida a la institución museal y la comunidad objeto de la exposición que es típica de propuesta curatoriales enfocadas en la narración dislocada de realidades extra-occidentales mediante un discurso curatorial tendencialmente superficial y fetichista. Por otro lado, hay que reconocer el valor histórico de esta exposición pues representa la primera monográfica de Jarrar destinada al público europeo y, por lo tanto, una etapa importante en el proceso de divulgación occidental de su propuesta y el fomento de una reflexión actualizada sobre la condición palestina.

En resumen, las exposiciones aquí brevemente comentadas en cuanto casos ejemplares de curaduría fronteriza de enfoque objetual reciente enfrentan a la temática fronteriza desde una mirada tendencialmente regional y material, proponiendo un análisis que mezcla la antropología cultural con el relato biográfico, y privilegiando el médium de la instalación y la fotografía para documentar – en mucho caso es evidente la vinculación al concepto de archivo artístico para estos proyectos – e interpretar al muro. Como dicho, el aspecto más problemático de estos comisariados se halla en ese enfoque objetual, que no parece cumplir, o al menos no plenamente, con el propósito disruptivo del arte y la curaduría fronteriza: como en el caso ejemplar de la monográfica sobre Jarrar en la Ayyam Gallery, esta frustración se debe especialmente al comisariado pues sus elecciones se caracterizan por un sesgo regional y objetual hasta cuando seleccionan artistas que en su propuesta incluyen también una mirada no-objetual y trans-regional. Son ejemplos de una curaduría aún tradicional que juega peligrosamente, en línea con cierta historiografía artística de la frontera, con una conceptualización icónica del muro que se asemeja peligrosamente a las crónicas mediáticas, acercándose problemáticamente a las implicaciones ideológicas del discurso hegemónico sin realmente emplear dicho discurso de manera subversiva. Asimismo, deben ser

leídas como indicadores de una tendencia curatorial focalizada en el concepto de frontera – desde una vertiente geo-política – que si bien depende necesariamente de la contingencia política y social actual – de vuelta al discurso mediático – también puede ser interpretada, por su reciente incremento y difusión, como posible criterio metodológico – del curador, el artista, el crítico, el historiador y, en los mejores casos, también del público – para interpretar la sociedad y la cultura contemporánea.

3.2.3 “Cold War, Hot Peace”: paradojas de la guerra fría en la curaduría fronteriza del Real DMZ Project.

No-objectual, fuertemente transcultural, difuso y conceptualmente eclético, y dinámico en su organización, el caso del The Real DMZ Project no podría ser más diferente al de las exposiciones anteriormente descritas pues es una iniciativa curatorial que contempla la organización de acciones artísticas en diferentes poblados de la Zona Desmilitarizada de Corea, área fronteriza en la cual, a pesar de su nombre, la circulación de personas y bienes se desarrolla bajo estricto control militar.

271

Hubo un proyecto experimental previo, Project DMZ (1988), dirigido por Kyong Park, profesor de la University of California San Diego – la misma referida a parte de la curaduría y al trabajo documental de InSITE – y Cathleen Crabb para el Storefront for Art and Architecture de Nueva York, iniciativa de enfoque arquitectónico, aunque con vocación interdisciplinaria, mirada proponer estrategias espaciales y visuales alternativas para el futuro de la DMZ, entrelazando arte, arquitectura e utopía política¹¹³. El panfleto presentado para la convocatoria al proyecto es interesante porque plantea una serie de preguntas que siguen guiando al arte y la arquitectura enfocada en el concepto de frontera, es decir: ¿cuál podría ser una respuesta significativa del arte de la arquitectura ante el conflicto social y el uso de una confrontación directa como medios para establecer democracia y unificar a la gente? que pueden hacer artistas e intelectuales que sea igualmente relevante y poderoso como lo se

¹¹³ Los artistas y arquitectos participantes fueron: Nam June Paik, Paul Virilio, Avant Travaux Studio, y Lebbeus Woods. Véase: <http://storefrontnews.org/archive/1980s/1988/project-dmz/>. Consultado el 24 de mayo de 2022.

actos asertivo que vemos y leemos como autoinmolaciones, marchas, demostraciones y confrontaciones? El proyecto trata de responder a estas preguntas mediante una propuesta constituida por “eventos, estrategias, diseños, objetos, ideas y otras formas de acción” a desarrollar física y conceptualmente en la DMZ, sugiriendo un camino pacífico hacia la reconciliación, mediante una doble estrategia, artística y curatorial, como mencionado en la convocatoria abierta del proyecto, en la cual se invitaban a artistas comprometidos con el tema fronterizo y a curadores interesados en confrontarse con ese tema. Esta convocatoria, de hecho, nos confirma, ya para la fecha de este evento, la existencia de un perfil de artista comprometido con el tema fronterizo en ambito estadounidense, a la vez que destaca una situación muy diferente para los curadores, que recién empezaban a abordar el tema en proyectos de finales de los ochenta¹¹⁴. Los futuros posibles de esta frontera coreana tomaron la forma de maquetas, fotografías, collage, de los monitores intervenidos por Paik con recorte de periódico, en diálogo con la arquitectura portal de la sede expositiva en una evocación sutil de un refugio antiatómico o de un túnel subterráneo como los muchos que caracterizan – y esta es una realidad potenciada en el imaginario de la DMZ – esta frontera. También el texto de Park para el catálogo de la exposición merece una breve mención, en parte por el sesgo neocolonial de su análisis de esta frontera pues se está justifica la injerencia de los Estados Unidos en Corea del Sur y está la base de una sustancial relación económica basada en el comercio de armas entre entre las dos naciones, describiéndola como resultado de una militarización que, en un cuadro de incompetencia de la clase política local en los años cincuenta, constituyó la estrategia más inmediata para garantizar la seguridad del país sudcoreano, fortaleciendo, a la vez, los lazos con Estados Unidos como parte de una vasta estrategia bilateral en el complejo sistema de equilibrios de la Guerra Fría que tiene en Corea del Sur su fulcro de una guerra internacional para la hegemonía política, cultural y económica sobre el área del Pacífico que nunca ha realmente terminado. Están bien interesante notar como el jugador haga referencia, ya en este catálogo de 1988, a la dimensión interior

¹¹⁴ El panfleto puede ser consultado al siguiente enlace: <https://archive.org/details/1998.11ProjectDMZPamphlet/page/n13/mode/2up>. Consultado el 24 de mayo de 2022.

de la frontera, es decir psicológica, una dimensión que ya había sido mencionada en el panfleto y que es presentada de manera pionera en este proyecto. Este año, de hecho, representó un momento importante para Corea del sur, nación huésped de las olimpiadas en un contexto de abertura a colaboraciones políticas y económicas con otros países que no fueran Estados Unidos, conjuntamente con la victoria inédita de un partido democrático nacional y una feliz estación de protestas estudiantiles que inauguraron una madura negociación política con la antigua elite militarista que había guiado el país hasta ese entonces: 1988 se configuraba como una año cargado de promesas, en un clima esperanzado originado por una mayor abertura a negociaciones a nivel nacional e internacional, clima del cual este proyecto quiso participar, manifestando claramente la proyección política y social que motivó la iniciativa. Una última parte del texto del curadora que se oportuno destacar consiste en su descripción de la Frontera coreana, como un producto de diseño, todo ducto de la imaginación humana, es decir en cuanto paisaje antrópico que origina y justifica diseños alternativos, imaginarios alternativos subalternos y subversivos: desde esta perspectiva, el proyecto es descrito por Park cómo uno de los posibles antidoto es a la impotencia de las disciplinas estéticas frente a cuestiones fundamentales para la humanidad, inaugurando entonces, un concepto de activismo aplicado a contextos fronterizos, y, más en general, sugiriendo pionerísticamente la idea de una frontera que puede ser empleada subversivamente en cuanto método gracias a la narración artística y arquitectónica, reconociendo a las disciplinas estéticas un papel destacado, y entonces una importante responsabilidad, en las negociaciones sociales y políticas contemporáneas¹¹⁵.

272

considerando la negligencia de los líderes políticos son locales, The Real DMZ Project parece recoger el legado temático, utópico e interdisciplinario de este proyecto, apostando por una intervención *in situ* que había sido contemplada solo a nivel teórico por Project DMZ, empleando de manera más directa el medio artístico, arquitectónico y curatorial para influenciar el discurso social y político regional e internacional mediante un

¹¹⁵ Véase: Kyong Park, "The militarized zone," en Front 3, PROJECT DMZ, ed. Gordon Gilbert, Leo Modrcin, Taeg Nishimoto, Kyong Park, Christopher Sholtz, Kenneth Taylor, Jane Dodds (New York: Storefront for Art+Architecture, 1988), 12-18.

aprovechamiento de la frontera en cuanto oportunidad – metodo – de encuentro transnacional desde una perspectiva global¹¹⁶. El proyecto ha sido inaugurado en 2012 por la iniciativa del SAMUSO Center for Contemporary Arts de Seúl y de la curadora Sunjung Kim, profesora de la Korea National University of Arts y presidente de la Fundación de la Bienal de Gwangju, cuyas primeras ediciones sirvieron, de hecho, como catalizador para muchos de los curadores y artistas invitados al proyecto. La capacidad para conectar internacionalmente al arte coreano contemporáneo es efectivamente uno de los méritos mayores del trabajo curatorial de Kim, y el proyecto dedicado a la DMZ representa otra confirmación en este sentido.

Esta iniciativa pretende brindar una visión objetiva de la Zona Desmilitarizada de Corea (DMZ), desvelando las paradojas de las relaciones entre Norte y Sur de Corea encarnadas por esta frontera.

Es el proyecto artístico más destacado, por su trayectoria y complejidad, entre aquellos dedicados a la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur, razón por la cual la casi totalidad de las obras relativas a la frontera coreana analizadas en la presente investigación proceden de o se vinculan con este.

Su nombre expresa la voluntad de brindar una narración de la frontera que pretende ser “real” por la proximidad de las propuestas artísticas del proyecto a sus habitantes y su espacio - pues la gran mayoría de las intervenciones y exposiciones de desarrollan in situ - y por las narraciones alternativas al discurso hegemónico que estas propuestas representan .

De hecho, The Real DMZ Project se configura como respuesta anti-hegemónica a una narración institucional de la frontera que bien se resume en la contradicción evidente en nombrar como desmilitarizada a una zona que está sujeta a un estricto control militarizado pues, como sugiere Kim, el día en el cual la DMZ sea realmente desmilitarizada la frontera perderá su *raison d'être*¹¹⁷. Es por esta razón, y bajo este auspicio, que este proyecto propone, de recurrencia anual hasta la pandemia COVID-19, una experiencia directa de

¹¹⁶ El proyecto vio la participación de Nam June Paik, Paul Virilio and Avant Travaux Studio, and Lebbeus Woods. Véase el archivo de la exposiciónal siguiente enlace: <https://archive.org/details/sfaaprojectdmz>. Consultado el 14 de mayo de 2022.

la frontera, más allá de las visiones edulcoradas por la instrumentalización política de los gobiernos, desde una mirada múltiple que es dada por la variedad cuantitativa y cualitativa de las propuestas y los eventos referidos al proyecto y por el dinamismo de un comisariado que prevé la participación de un curador invitado diferente para cada edición¹¹⁸.

Instituida en 1953 como parte del acuerdo de cesación del fuego entre las dos Coreas, la DMZ es una zona de contención de 4 kilómetros de ancho por 250 de largo a la altura del paralelo 38 en la península Coreana, detalle que no hace sino resaltar la artificiosidad de esta frontera. Es esta una zona única en el mundo por ser, al mismo tiempo, reliquia paradójica de la Guerra Fría y zona fronteriza ejemplar por las controversias sociales y políticas que esta comporta a nivel local y global. Es un lugar, parafraseando a Nikolaus Hirsch, donde se puede realmente ver y tocar la política. Debido a esta unicidad, este área es, en fin, una importante meta turística para Corea del Sur, con recorridos diarios que desde Seúl permiten visitar diferentes algunos sitios de la DMZ como retenes, bunkers, refugios nucleares y los llamados Observatorios de la Paz, de los cuales se puede echar un vistazo a la frontera norte-coreana.

El proyecto interviene también esta faceta turística de la frontera, aprovechando, durante sus ediciones, los viaje en bus que conectan Seúl con la DMZ y los sitios locales referidos al proyecto para el desarrollo de performances que proponen contra-narraciones de la frontera vueltas a fomentar en el visitante una reflexión sobre la frontera que está a punto de conocer.

²⁷⁵ Es este el caso de un trabajo, ya mencionado en el presente plan, que se quiso incluir en la investigación por su complejidad y por el compromiso que la artista ha demostrado con este proyecto: *Monument 300-Chasing Watermarks* (2014-) de Minouk Lim.

El proyecto de Lim nace justamente como performance desarrollada durante el viaje en bus de Seoul a Cheorwon-gun, en el la Zona Desmilitarizada, en ocasión de la edición 2014 del “The Real DMZ Project”, para luego cobrar la forma de instalación en un lugar de la memoria individuado y resaltado por la

¹¹⁸ Para la presente investigación se tomará particularmente en cuenta la edición de 2014 co-curada por Sunjung Kim y el arquitecto alemán Nikolaus Hirsch. ²⁷⁶ Es gran parte de las obras seleccionadas como casos de estudio proceden de dicha edición. véase: Sunjung Kim y Nikolaus Hirsch, *Real DMZ Project 2014* (Seúl: SAMUSO, 2014).

artista en la DMZ. Este coincide con un sitio en el condado de Cheorwon-gun donde, durante la Guerra de Corea, fueron encontrados los cuerpos de 300 personas ocultos en depósitos de agua. La frontera se hace entonces lugar de la memoria, o, mejor dicho, permite al artista destacar la memoria de la frontera misma: una memoria perdida en el discurso hegemónico y rescatada por la artista, quienes por años estuvo investigando, a través de este proyecto, sobre las identidades y las circunstancias del asesinato de estos 300 desaparecidos. Nada se sabe sobre ellos, y esto es lo que llamó primariamente la atención de Lim. Escogiendo al agua como leitmotiv metafórico, la artista evoca de manera fantasmal a los desaparecidos mediante calcos en hielo de cuerpos en tamaño real y 300 plumas, en ambos casos ubicados in situ.

Al llegar a este lugar, los visitantes son invitados a buscar, durante visitas tanto diurnas como nocturnas, estos restos efímeros de existencia participando en una persecución que por años ha obsesionado a la artista, hasta el punto que este no se puede aún definir como un proyecto concluso.

El condado de Cheor-won, zona fronteriza crucial y dramáticamente marcada por su historia reciente, hospeda también un gran número de Observatorios de Paz, puestos de observación del paisaje fronterizo con función principalmente turística que se encuentran a lo largo de la DMZ y que también han sido involucrados en el proyecto.

Como mencionado, una característica común del arte y la curaduría fronteriza es constituido por acciones de apropiación y re-significación, en este caso de las terrazas, auditorios y de los objetos más emblemáticos de dichos observatorios: los numerosos binóculos desde los cuales se puede observar el norte, para invertir la mirada unilateral, simplificada, y hasta morbosa, que estos espacios suelen transmitir.

277 Es este el propósito, por ejemplo, de la obra *DOF (Degrees of Freedom)* (2014) de Tomás Saraceno, en la cual el artista interviene el binóculo de un Observatorio de Paz con una capacidad inicial de 180 grados, apuntando únicamente hacia Corea del Norte, para permitir al visitante una visión de 360 grados, dirigida, entonces, también a Corea del Sur. De esta manera, Saraceno cuestiona una visión unilateral y prejuiciosa proponiendo una reflexión bilateral y transcultural que surge de la actitud autocrítica del observador. 278 De una

manera que hace recordar los *Étant donnés* (1969) de Duchamp por su relación lúdica con el concepto de voyeurismo, la obra del artista argentino evidencia la complicidad activa del observador en la construcción de la narración de la frontera y de los discursos sociales y políticos a esta relacionados.

Las aldeas campesinas ubicadas en esta zona son habitadas por una población ya mayor de ex-militares con sus familias, a las cuales el gobierno sudcoreano concedió terrenos para la cultivación al terminar la guerra. Estos poblados han sido aprovechados por el proyecto Real DMZ no sólo como laboratorio artístico sino también como lugar de intercambio cultural pues este incluye la posibilidad, para los artistas invitados, de un periodo de residencia durante el cual podrán convivir con una familia local y desarrollar su actividad profesional en un pequeño estudio puesto a disposición en una de dichas aldeas. A pesar de lo que se podría esperar de un espacio tan reglamentado y tan cargado de tensión política y social, el proyecto ha logrado numerosos momentos significativos de interacción con la población local y de debate nacional e internacional sobre las controversias aún expresadas por la DMZ. La interacción, y precisamente el intercambio transcultural es el propósito principal de dicho proyecto . Este propósito es perseguido por los artistas prevalentemente mediante los lenguajes de la instalación, del performance, del video-art y de la escultura (a veces en escala monumental). La información intercambiada nos vincula a otro, y no menos importante, propósito del proyecto, es decir visibilizar la vida en la Zona Desmilitarizada de Corea, llevar al observador a reflexionar sobre qué significa vivir en una zona de contención como esta y sobre las paradojas que esto implica .

Entre las experiencias más destacadas de creación y residencia artística vinculada con los habitantes de la DMZ y, a la vez, de la influencia que este intercambio puede ejercer sobre la trayectoria de los artistas participantes, cabe mencionar la experiencia Adrián Villar Rojas, cuya colaboración con el proyecto empieza en 2014 cuando fue invitado por SAMUSO: Space for Contemporary Art de Seúl a una residencia artística de un mes en Yangji-ri, una aldea en la DMZ, como parte de su participación en el The Real DMZ Project. De esta experiencia derivan una serie escultórica, donada a los

habitantes de la aldea, y una intervención del espacio, sobre todo de algunos interiores de la aldea: en ambos casos el artista argentino desarrolla una reflexión sobre la dialéctica entre naturaleza y cultura tan peculiar de este lugar, es decir sobre las contradicciones que emergen de la comparación entre la dimensión a-histórica de la vida agrícola de los aldeanos y aquella histórica representada por la DMZ. Es más, los habitantes de Yangji-ri y de los demás pueblos de esta zona, representan de por sí, por su pasado y su presente, dicha paradoja. Bajo esta sugestión, y siguiendo una tendencia que es previa en el trabajo de Villar Rojas, las formas vegetales del entorno y de los productos de la aldea son incorporadas en su trabajo estableciendo un vínculo directo con los habitantes que va más allá de las barreras lingüísticas y culturales, echo de vivencias y miradas compartidas. Caso no excepcional dentro de este proyecto, titulado significativamente *The Most Beautiful Moment of War*, dicho vínculo se mantiene hasta hoy día pues el artista quiso adquirir una vivienda en esta aldea, que suele visitar anualmente, utilizándola como segunda casa y estudio.²⁷⁹ Un tercer resultado de esta experiencia es representado por las homónimas película (2017), presentada al la 69ª Berlinale, y la serie fotográfica (2014-2018) en las cuales el artista narra esta experiencia. Otro caso de continuidad en el tiempo del vínculo entre proyecto, artista invitado y comunidad fronteriza es representado por el mencionado proyecto utópico de unidad bi-familiar de Rehberger, originada de la colaboración con el proyecto Real DMZ en 2014, cuya maqueta finalmente fue entregada en la edición de 2018 quedando expuesta en un espacio común en ruina de la misma Yangji-ri hasta la fecha como recordatorio y auspicio de un futuro posible. La elección de intervenir espacios arquitectónicos aldeanos desaprovechados por la condición ruinoso en la cual se encuentran es coherente con el deseo compartido por los artistas y curadores del proyecto de mostrar la vida de las comunidades que habitan la DMZ, revelando la precariedad tanto de sus vivencias cuanto del futuro de las aldeas mismas por la edad avanzada de la mayoría de sus residentes y la falta de inversión estatal en esta zona. Visibilizar la vida en la frontera significa mostrar un estado de las cosas que va del ámbito psicológico a aquello de las políticas de desarrollo nacional: es por esta razón que muchas apropiaciones e intervenciones del proyecto se dan en espacios particularmente sugerentes en las aldeas y sus

alrededores, como molinos en ruina, o refugios nucleares. Es este último el caso de la instalación sonora *Reformulation* (2014) de Florian Hecker en la cual el artista busca resaltar el estado psicológico producido por la impresión de vivir bajo una amenaza militar constante interviniendo el refugio nuclear de Yangji-ri.

Tal y como Saraceno, el trabajo de artista está dirigido a desmentir el mito de la inocencia de la mirada, o de la escucha en este caso, instaurando un dialogo entre espacio, sonido y visitante que sugiere como un mismo sonido puede ser percibido de forma distinta dependiendo del contexto y de los antecedentes biográficos de quien escucha. Transmitiendo una composición de sonidos sintéticos y electrónicos a través de tres parlantes ubicados en el refugio, y poniendo en evidencia los carteles con las instrucciones sobre qué hacer en caso de un ataque nuclear, Hacker se propone mostrar el estado psicológico derivado de la vivencia de una frontera supuestamente expuesta a la amenaza constante de un ataque militar. Lo que los artistas quieren propiciar es justamente una reflexión sobre las consecuencias psicológicas y materiales de la estrategia del terror utilizada por los gobiernos de ambas Coreas que no sería posible sin la experiencia directa de la vida en estas “aldeas de propaganda”. Las residencias artísticas en las aldeas fronterizas representan una parte del vasto corolario de eventos que acompaña las intervenciones artísticas previstas por The Real DMZ Project pues a estas se suman numerosas conferencias y mesas redondas de artistas, arquitectos, historiadores y demás especialistas nacionales e internacionales, en el área de la DMZ y en Seúl, sobre un temario histórico y político relativo a esta frontera.

En dadas ocasiones, parte de las propuestas artísticas y de las conferencias del y sobre el proyecto han gozado también de una difusión internacional, especialmente europea, mediante la organización de eventos curatoriales temáticos que se ponen en continuidad con la vocación dialógica y cosmopolita del proyecto.

La DMZ es una zona saturada de tensiones perceptibles, cuyas paradojas han llegando a ser, en determinados casos, objeto de interpretaciones que abarcan la sátira social y política, como en el destacado ejercicio de traducción propuesto por Noh Suntag en la serie fotográfica *Red House* (2005) - expuesta en la edición 2013 del The Real DMZ Project con algunas integraciones - cuyo

objetivo consiste en visibilizar los estereotipos y prejuicios en los cuales se basa la relación entre las dos Coreas. Como otras iniciativas fronterizas, The Real DMZ Project puede ser definido también como una reflexión amplia sobre el concepto de espacio pues los trabajos involucrados en el proyecto aluden a la relación entre el hombre y una naturaleza que en este contexto es omnipresente, no solo por su dimensión agrícola, sino también por ser una de las reservas naturales mejor conservadas en el mundo: se trata de un espacio que alberga muchas especies protegidas, especialmente de aves, que atraen a numerosos expertos y aficionados para su observación. La observación de la frontera, sea de los Observatorios de la Paz sea de los puestos de observación de la avifauna, en la DMZ coincide casi siempre con la observación de un entorno natural, de manera tal que, desde los Observatorios, la visión de Corea del Norte se resume en un paisaje idílico de montañas boscosas.²⁸² Este espacio casi primigenio de naturaleza salvaje seguido es aprovechado para resaltar ulteriormente las contradicciones implícitas en el concepto de frontera, como es evidente en el cortometraje de Kwon Hayoun, *489 Years* (2013-2014), quien elabora oníricamente, mediante una simulación en *live-view*, las memorias de un soldado que relata la experiencia - posible solo para el personal militar autorizado - de cruzar la DMZ. Compartiendo el punto de vista del narrador, el observador va avanzando en un pasadizo angosto delimitado por mallas metálicas y túneles, y superando numerosos retenes, hasta cruzar la frontera y sumergirse en entorno natural que tanto las palabras del narrador cuanto la simulación virtual elaborada por Hayoun describen con gran lirismo: lo político se disuelve en lo natural, el hombre se libera y vuelve a un estado primigenio en el cual el pasaje ya no es vinculado por la presencia artificiosa de la frontera¹¹⁹.

Como resulta evidente de esta breve reseña, el caso del The Real DMZ Project representa, por las peculiaridades propias de esta frontera y por el carácter

¹¹⁹ Se puede establecer un paralelismo con la iniciativa de La Fiambrera Obrera, que con "Bordergames.org" introdujo un videojuego, creado por jóvenes magrebíes, en el cual se simula la vivencia inmigrante en el barrio madrileño de Lavapiés, usando disruptivamente este medium usualmente limitado a un entretenimiento alienante para establecer un dialogo intercultural, sensibilizando el jugador sobre las fronteras vividas en este contexto y las extrategias de resiliencia elaboradas por la comunidad migrante, las cuales son recreadas por el jugador mismo: <https://aulaintercultural.org/2005/12/06/la-fiambrera-obrera-introduce-en-un-videojuego-el-universo-inmigrante/>. Consultado el 12 de junio de 2023.

extremamente versátil de su comisariado, un ejemplo único en la curaduría (fronteriza) contemporánea que puede ser leída, con otra iniciativa reciente a comentar, es decir Juntos Aparte, como propuesta ejemplar de comisariado glocal mirado a una narración actualizada del concepto de frontera, estableciendo y fortaleciendo conexiones socio-culturales mediante estrategias de hibridación que se presentan como las más apropiadas para una narración e intervención disruptiva de la era global, así como es híbrido es el desarrollo de este proyecto pues si bien este actúa primariamente mediante la intervención *in situ*, también se ha presentado en diferentes exposiciones alrededor del mundo, de Londres a Sydney, acomodadas bajo el título “Negotiating Borders”.²⁸³ Aunque nuevamente estemos frente a una solución curatorial más convencional, vale la pena detenerse en las estrategias de comisariado adoptadas para este último caso tomando como referencia al menos la edición presentada en París y Romainville (Centre Culturel Coréen y Fondation Fiminco, 2020) que puede ser considerada más lograda respecto a otras más tradicionales propuestas en Philadelphia (Slought, 2015), Londres (Korean Cultural Centre, 2019) y Sydney (National Art School, 2022).

²⁸⁴ El concepto de fronteras negociadas hace referencia, en el título de este proyecto expositivo colateral, a la compleja interdependencia entre Corea del Norte y Corea del Sur, dos identidades que se reflejan la una en la otra, como bien evidencia un trabajo de YOUNG-HAE CHANGE HEAVY INDUSTRIES – otro artista comprometido con el tema fronterizo del cual se hablará en el apartado correspondiente – recientemente comisionado por el proyecto y expuesto en Sydney, OUR DMZ (2022), en un extracto del texto que narra irónicamente la condición fronteriza: “hay más conexiones, y más misteriosas, entre personas y cosas que parecen desconectadas”¹²⁰. Esta relación dialógica es propuesta en la edición francesa según dos vertientes narrativas relativas a dos diferentes polos museales, el centro cultural coreano de París, situado en un palacio histórico en el centro de la capital francesa, y la fundación Fiminco de Romainville, otro caso de recalificación de un edificio industrial para proyectos culturales: una especulando sobre las perspectivas futuras de la región y especialmente del territorio fronterizo, y la otra, respectivamente,

¹²⁰ Véase: <http://www.realdmz.org/>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2022.

presentando la controversia de la militarización de la DMZ. En este caso feliz, las obras dialogan con el espacio, evocando sutilmente, por un lado, una compleja conexión con el concepto de institución y el discurso post-colonial evocados por los interiores decimonónicos del palacio parisino, y por otro, la experiencia claustrofóbica de los refugios en las ciudades y pueblos colindantes con la DMZ aprovechando la estética brutalista del contexto museal de Romainville.

The Real DMZ Project se configura, en resumen, como iniciativa curatorial estratégicamente híbrida, glocal y dinámica, mirada a acercar la comunidad sudcoreana e internacional a esta frontera, a proponer una representación disruptiva de la frontera y de la relación entre las dos Coreas.²⁸⁵ Dada la inevitable exclusión de artistas y curadores de Corea del Norte, no puede precisamente ser definida como una iniciativa transfronteriza, o, mejor dicho, su carácter transfronterizo se halla más bien en el concepto de la iniciativa, en la constante negociación disruptiva de la frontera que es metáfora y vehículo de los mecanismos de inclusión y exclusión social y política que caracterizan la región: citando el título de una de las primeras antológicas del proyecto en Philadelphia (2015), una paz “caliente” heredada de la guerra fría (“*Cold War, Hot Peace*”) que The Real DMZ Project va mitigando tanto pacientemente cuanto sistemáticamente¹²¹.

3.2.4 La Gran Colombia global: Juntos Aparte.

Como manifestación de este fenómeno, quisiera presentar brevemente uno de los casos curatoriales más recientes y experimentales de curaduría fronteriza, Juntos Aparte, iniciativa que destaca por un compromiso social múltiple y reiterado, logrado mediante una relación horizontal e incluyente con el público. Este proyecto curatorial, cuyo órgano gestor es representado por Fundación Centro Cultural Pilar de Brahim o Fundación El Pilar – una organización civil sin ánimo de lucro de Cúcuta, Colombia, dedicada a promover y fortalecer el desarrollo educativo, cultural y artístico de la región, con la convicción de que

¹²¹ Véase: https://slought.org/resources/cold_war_hot_peace. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2022.

los procesos de pedagogía son fundamentales para construir nuevos modelos de convivencia y ciudadanía – surgió de la contingencia de la crisis migratoria en la región fronteriza local, y especialmente de la vivencia de los curadores que fundarán Juntos Aparte, los hermanos Luís Miguel y Alex Brahim, los cuales, en agosto del 2015, asistieron en Cúcuta al éxodo de migrantes producido por uno de los episodios más dramáticos de la crisis social y política vivida ese año en la región, el cual que constituyó el punto de inflexión en la historia y en el modelo fronterizo de Colombia y Venezuela: el cierre de la frontera decretado por el gobierno Maduro que comportó la expulsión de miles de colombianos que vivían, en mucho caso desde generaciones, en la zona fronteriza. La orden de Maduro llegó a imponer que se marcaran las casas de la población con una “R” para “revisado”, cuando eran habitadas por venezolanos, y una “D” para “derríbese” cuando eran habitadas por colombianos: al día siguiente, la orden se ejecutó y los exiliados colombianos abandonaron Venezuela a través de la frontera cruzando el río Táchira con sus pertenencias, evento que marcó profundamente a la comunidad cucuteña y que le dio vuelta al mundo gracias a una amplia cobertura internacional: las imágenes de los migrantes colombianos cargando a sus seres queridos – menores, ancianos, discapacitados – y sus pertenencias cruzando las aguas del río han quedado en el imaginario colectivo de la crisis migratoria regional.

Advirtiendo la urgencia de responder a una crisis humanitaria sin antecedentes en la región y, a la vez, viendo en esta crisis una oportunidad para situar la voz de la comunidad de Cúcuta y su región en el contexto de la opinión pública internacional, persiguiendo una auto-representación nacional y global que convirtiera a la ciudad en “un destino privilegiado en la ruta internacional de la cooperación”, como declarado por Alex en una reciente entrevista, los hermanos Brahim decidieron desarrollar un proyecto civil a partir del concepto de hermandad histórica que comparten las comunidades artísticas de Cúcuta y San Cristóbal, en el Norte de Santander, en Colombia, y Táchira en Venezuela. Fruto de una feliz y reiterada colaboración con BIENALSUR Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur – iniciativa curatorial transnacional organizada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires que destaca por el compromiso social que guía la elección de los proyectos apoyados, de los sitios intervenidos y de los artistas invitados –

Juntos Aparte, Encuentro Internacional de Arte, Pensamiento y Fronteras en Cúcuta, se inaugura en 2017 con una serie de exposiciones y eventos colaterales como debates, proyecciones audiovisuales y talleres, configurándose como mini bienal de extensión BIENALSUR en cuanto “kilómetro 4956” de dicha iniciativa ¹²². El proyecto propone a la ciudad fronteriza como espacio de resistencia y debate sobre la condición de “ser y sentir la frontera”, con el objetivo de presentar respuestas viables a nivel global desde la frontera local en cuanto laboratorio de soluciones culturales glocales para y desde la frontera ¹²³.

El corte del proyecto es evidente en las palabras de Alex Brahim:

Nosotros somos la ventana o el espejo que le regresa a la periferia la imagen que le suele ser secuestrada para generar valor agregado en el centro, porque la circulación del arte contemporáneo, igual que las políticas extractivistas del capitalismo tardío, sustraen recursos y materias primas de la periferia y generan valor agregado en el centro: paradójicamente, el arte contemporáneo, incluso el que presume gran compromiso político y social, cumple la misma hoja de ruta. Nosotros creemos importantísimo que esta misma hoja de ruta funcione también como bumerang, y que estas comunidades que son la periferia, que habitan la periferia, que facultan esos relatos y esas visiones de la periferia, puedan tener también un lugar de enunciación o ser reconocidos como lugares de enunciación y puedan abrir un debate directo con otros espacios y realidades afines o similares en el mundo, otras fronteras, otros procesos migratorios y de movilidad humana, a través de la práctica artística. Entonces traemos una selección de obras que permite el encuentro de las fronteras del mundo a través del arte contemporáneo en la frontera de Colombia y Venezuela. Y así se permite una discusión que va desde las soluciones concretas a los problemas colectivos de este contexto hasta la comprensión de la dimensión geopolítica transnacional de lo que ocurre, más allá de esa realidad inmediata ¹²⁴.

Las propuestas formales y conceptuales avanzadas desde esta periferia fronteriza se conciben como participación activa al debate internacional sobre el ser frontera y, más en general, acerca de las inquietudes sociales y políticas

¹²² Entrevista a Alex Brahim, 14 de diciembre de 2021.

¹²³ Véase: <https://juntosaparte.com/web/en/home/>.

¹²⁴ Entrevista a Alex Brahim, 14 de diciembre de 2021.

del presente global, no solo dándole voz a su comunidad sino reconociéndole un papel paritario y determinante entre las voces que animan dicho debate para favorecer una contra-narración horizontal que subvierta y retroalimente cualquier imposición narrativa proponiendo a la provincia y a la frontera en cuanto origen de soluciones para problemáticas sociales y globales. Dichas propuestas se presentaron de manera difusa en el territorio cucuteño y según una estrategia múltiple, justo para favorecer la participación de su comunidad, con exposiciones repartidas en un recorrido expositivo que aprovecha las principales instituciones culturales ciudadanas – el Museo Centenario Norte de Santander, la Biblioteca Pública Julio Pérez Ferrero, la Casa Museo Torre del Reloj y el Centro Cultural Quinta Teresa – y en una propuesta de actividades multi e interdisciplinarias dirigidas a la totalidad de los habitantes de la ciudad y la región, según acercamientos que tienen en cuenta su complejidad y diferentes exigencias.

La primera edición incluyó 40 artistas, alcanzando un buen equilibrio entre artistas afamados – como Adrian Paci, Francis Alÿs, Antonio Caro, Marcelo Brodsky y Teresa Margolles – y emergentes, con una notable participación regional (24 artistas), algunos de los cuales participaron también en el ciclo de talleres y conferencias que conformó el programa pedagógico – destacado en el marco del proyecto por la inversión que se le destina a cada edición – que complementa, junto con un ciclo audiovisual y eventos musicales, las exposiciones. En esa ocasión, los espacios expositivos presentaron una narración de la frontera articulada en diferentes ejes temáticos, que bien se vinculan al debate postcolonial y a la centralidad de lo liminal en la construcción disruptiva de una identidad híbrida: migración (“Estado de excepción”); restricción (“La búsqueda del otro”); ciudadanía (“Mi tierra”); y movilidad (“Vaivén”)¹²⁵.

A partir de esta primera edición, el proyecto ha convocado a la mayoría de los artistas destacados por su compromiso con el tema migratorio y fronterizo: a los ya mencionados Francis Alÿs, Teresa Margolles y Adrián Paci se suman las voces destacadas de Antoni Muntadas, Javier Téllez, Betsabée Romero y

¹²⁵ Los artistas involucrados en las conferencias y los talleres del programa pedagógico en auditorios institucionales, educativos y culturales fueron: Raimond Chaves, Jorge García, Daniela Ortiz, Adrian Paci y Avelino Sala. Véase: <https://juntosaparte.com/web/en/event-2017/>. Consultado el 2 de febrero de 2023.

Khaled Jarrar, los cuales participaron en el evento según diferentes estrategias que van de la proyección de una propuesta multimedia en el ciclo de cine fronterizo que también articula el proyecto, la instalación de piezas resignificadas o pensadas ad hoc para el contexto cucuteño, performances y happenings. Otra faceta importante del proyecto es representada, de hecho, por su reiterada apuesta por la intervención colectiva y comunitaria, como evidente ya desde 2017 en el taller “El enemigo está dentro. Disparidad sobre nosotros” del Equipo Sublime – conformado por los artistas españoles Avelino Sala y Jorge García y el colombiano Mauricio Sánchez – que se desarrolló con un grupo de estudiantes, comunicadores, diseñadores y arquitectos de la región para la elaboración de una serie de carteles centrados en el tema migratorio que fueron empleados para intervenir el espacio público urbano, y que terminaron siendo expuestos en la muestra “Avenida Zero” en la segunda edición de Juntos Aparte.

La iniciativa ha sabido aprovechar también lugares histórico emblemáticos de la ciudad y de su pasado revolucionario y multicultural, como el Puente Internacional Simón Bolívar, el cual ha sido objeto, en la segunda edición de Juntos Aparte, de una nueva apropiación artística del espacio público, *Carretilleras* de Teresa Margolles, en la cual la artista mexicana ha intervenido el puente mediante un foto-mural (en escala 1:1) que visibilizaba al fenómeno que le da título a la pieza, aspecto emblemático de la economía informal de la región derivado del intercambio transfronterizo, como manifestación de una subversión de la institución que la economía formal representa y, sobre todo, de la resiliencia y creatividad de la comunidad fronteriza, por lo cual es perfectamente coherente la afiliación de esta intervención al local festival internacional de arte urbano AtacARTE¹²⁶. La frontera descrita por Margolles en esta pieza destaca el papel preponderante de la mujer en la economía local – en línea con otras propuestas artísticas centradas en las fronteras americanas, entre las cuales *Performing the border* (1999) de Ursula Biemann representa tal vez la referencia más inmediata – configurando a la frontera como espacio para la subversiva reinversión social y económica, reflejando una visión de género que constituye una de las vertientes narrativas en la

¹²⁶ Véase: <https://festivalatacarte.com/>. Consultado el 2 de febrero de 2023.

compleja narración de la frontera propuesta por este evento, la cual se articula entre trabajos que enfatizan su anacronismo – la frontera como espacio inadecuado a la contemporaneidad globalizada, presentada como herida en dicho contexto – a veces desde una poética utópica que consiste en la representación de la eliminación de la frontera, y otros enfocados en el relato de la sociedad y la contracultura transfronteriza presentadas como referencias trans-nacional para la sociedad a venir. De hecho, la interpretación de la frontera de Venezuela/Colombia fomentada por el proyecto permitiría, parafraseando a los curadores, visibilizar “aquellos ángulos ciegos” subestimados por los medios de comunicación de masa en su práctica estereotípica para desarrollar una traducción cultural “que facilita dimensionar al otro desde el lugar propio”: desde una perspectiva anti-hegemónica, el debate sobre la frontera implica acercamiento, entendimiento e inclusión¹²⁷.

El debate sobre la frontera propuesto por Juntos Aparte se ha ampliado institucionalmente en ocasión de la segunda edición del proyecto, sumando a la afiliación a BIENALSUR la colaboración con la Cátedra UNESCO de Comunicación de la Universidad Javeriana de Bogotá y la II Cumbre Cultural de las Américas en Buenos Aires, a beneficio de la visibilidad internacional de su propuesta y de un intercambio interregional sobre los temas fronterizo y migratorio, reforzando, a la vez, una relación con las capitales colombiana y argentina que será aprovechada para futuras exposiciones. La segunda edición de Juntos Aparte, en 2019, también ha visto un fortalecimiento con la institución estatal colombiana – debido al auspicio procedente de la Presidencia, de la Gerencia de frontera, del Ministerio de cultura y de Cancillería nacionales – y una estrecha colaboración con las universidades locales (Uniminuto, Universidad Francisco de Paula Santander y Universidad de Pamplona) que se mantendrá en las siguientes ediciones, instituciones que han funcionado como espacios de debate y exposición a lo largo del evento, el cual ha hospedado 63 artistas – también en este caso con una abundante participación de participantes colombianos, venezolanos y más específicamente regionales – distribuidos en diferentes espacios expositivos. Entre las propuestas presentadas en esta ocasión, cabe mencionar *República*

¹²⁷ Véase: sitioleedor.medium.com/juntos-aparte-en-c%C3%BAcuta-y-para-la-bienalsur-b088f34bd89e. Consultado el 2 de febrero de 2023.

Andina de Antonio Caro – continuación de otra monográfica de Caro, *La Gran Colombia*, para la primera edición de Juntos Aparte – resultada de un taller con artistas locales en el cual el artista reiteró su interés en reflexionar sobre la historia colombiana en uno de sus sitios emblemáticos pues aquí se firmó la llamada Constitución de Cúcuta (1821), la cual tuvo como objeto la creación de una entidad política trans-regional, La Gran Colombia, resultada de la unificación de Colombia, Panamá y Venezuela ¹²⁸. Caro enfrenta reiteradamente el tema en su trayectoria, aprovechando en particular las ediciones de Juntos Aparte para fomentar una reflexión sobre el mismo en una comunidad particularmente cercana a dicha historia, desde la estrategia conceptual y participativa característica de su propuesta, enfatizando el carácter lábil de las delimitaciones geo-políticas y las alianzas sociales y políticas en potencia expresadas por los actores de las primeras conformaciones nacionales del siglo XIX. La relación del padre del arte conceptual colombiano con el evento se ha ido fortaleciendo a través de las ediciones de esta iniciativa, en las cuales se ha dedicado un espacio destacado a su propuesta considerando su significado y potencial contextual, culminando con un gran homenaje póstumo en la tercera edición del proyecto, año de fallecimiento del artista. ²⁸⁸ Esta tercera edición del proyecto, que ya se pudo dar *in situ* en 2021, ha sido ocasión para homenajear esta voz histórica de Juntos Aparte y del arte conceptual colombiano, con el evento significativamente titulado *Reunión Artística Grancolombiana* (2021) en honor a su obra y a los ideales que la plasmaron: homenaje que ha integrado exposiciones, performance y talleres por toda la ciudad en una propuesta articulada por unos cuarenta artistas que manifestaron la continuidad y el potencial vigente del concepto, propuesto por Caro, de la frontera en cuanto vehículo de memoria y hermandad. Los sitios intervenidos en esta oportunidad han sido igualmente significativos pues el homenaje se ha llevado a cabo entre la Casa Natal General Santander y el Parque Grancolombiano de Cúcuta, espacios estrechamente vinculados a la historia sistemáticamente revisitada por Caro a lo largo de sus colaboraciones con Juntos Aparte, fomentando la continuidad de esta reflexión histórica e identitaria entre la comunidad artística y ciudadana

¹²⁸[https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/Constituciones Colombia/1821/Texto1821.pdf](https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/Constituciones_Colombia/1821/Texto1821.pdf). Consultado el 2 de febrero de 2023.

de la región, mediante la apropiación de espacios institucionalizados que recupera utopías pasadas para una recuperación social y cultural del sueño bolivariano¹²⁹.

Como en su año inaugural, la segunda edición de Juntos Aparte siguió articulando el tema fronterizo según diferentes ejes narrativos, cuales “Es_ta_do_na_ción”, sobre el concepto de frontera y su crisis, en el Museo Norte de Santander, “Entre toche y guayaba madura”, acerca de la relación centro–periferia, en la biblioteca Pública Julio Pérez Ferrero, “Sigan bailando”, también dedicada al tema migratorio, en la Casa Museo Torre del Reloj, “El puente está quebrado”, referida a la memoria del intercambio transfronterizo regional y su crisis, en el Centro Cultural Quinta Teresa – con la participación de Beatriz González – y “Proyecto Sitio Específico 2019”, para el cual Marcelo Brodsky, de vuelta a Cúcuta para una residencia artística, concibió una serie de intervenciones de fotografías de los puentes internacionales Simón Bolívar y Tienditas tomadas del acervo de Juan Pablo Cohen del diario local La opinión, de piezas cartográficas del Archivo General de la Nación y de fotografías propias, serie que fue acompañada por la composición de sendos polípticos a partir del escenario del puente Simón Bolívar y la Caravana de la Hermandad. Esta última fue una marcha por la ciudad por la hermandad regional que integró el programa de la segunda edición, la cual fue complementada por la intervención artística *MiSsÉxodo/ Estandarte para golondrinas*, donde un antiguo barco empleado en 1910 para cruzar el río Táchira simbolizando la hermandad de las comunidades regionales acompañó a la marcha hasta desarrollar un “desembarco poético” frente a una de las sedes expositivas de Juntos Aparte, el Centro Cultural Quinta Teresa. Otra intervención site-specific consistió en la reubicación de la serie escultórica *Los caminantes de la frontera* (2013) de José Luís Zúñiga y María Villacorta, desarrollado durante una residencia artística en la Fundación El Pilar en colaboración con artistas y

¹²⁹ El acto tuvo lugar en el Museo Casa Natal General Santander el viernes 29 de octubre, concluyendo la trilogía *La Gran Colombia* iniciada por Caro en Juntos Aparte 2017. La performance *Discurso a las juventudes grancolombianas* del colombiano Juan David Galindo la atmósfera sonora de *El sujeto erróneo*, y el primer recorrido por la intervención alrededor del Parque Grancolombiano completaron la jornada, en la que participaron miembros de la sociedad civil, el sector cultural, la administración pública, la cooperación internacional, el tejido empresarial y la academia.

comunidades locales, en cinco puntos emblemáticos entre la frontera y el centro de Cúcuta, iniciativa que ha sido acompañada por una intervención fotográfica de Lucas Molet que ha involucrado algunas de las esculturas. Las esculturas migrantes, desarrolladas con la misma silueta pero con soluciones pictóricas diferentes para cada una, restituyen el efecto de una masa de individualidades en movimiento que simulan los flujos migratorios que atraviesan y definen la frontera al seguir el camino recorrido por los migrantes que atraviesan la ciudad procediendo de Venezuela. Los talleres han tenido, como ya visto en la iniciativa de Caro, un papel destacado también en la edición de 2029 junto con y debates que complementaron el evento, como en el caso de la participación de Luís Camnitzer en el II “laboratorio de contexto” organizado por la agrupación holandesa Mental Border Control, confirmando la ambición del proyecto de una activación ciudadana y una mediación transfronteriza pues los artistas participantes son invitados no sólo a exponer su obra sino también a liderar debates y talleres que garantizan el perdurar de una reflexión y maduración social en la comunidad regional.

La frontera entre Venezuela y Colombia sigue estando sujeta a un fuerte control militarizado debido a los grandes flujos migratorios que atraviesan la región, incrementando no sólo la migración, sino también fenómenos colaterales como el narcotráfico, el contrabando y la explotación del suelo en la región en un marco de violencia e ilegalidad que alcanzó su clímax con la clausura de la frontera y a la expulsión de colombianos previamente migrados a Venezuela en los años del conflicto armado interno. En este contexto, la ciudad de Cúcuta con sus alrededores ha sido, como dicho, teatro de dicha crisis habiendo representado por siglos frontera natural, política y cultural de la región y contexto de un peculiar desarrollo cultural derivado de dicha situación. La pandemia COVID-19 ha complicado dicho escenario llevando, como se verá, al aplazamiento de la última edición y a una propuesta alternativa al formato tradicional de este evento.

Juntos Aparte no se propone necesariamente en cuanto vehículo innovación curatorial o formal, apuntando más bien a conectar realidades, a un diálogo transfronterizo interdisciplinario de escala global, y a la auto-legitimación de la periferia mediante una abanico de propuestas interdisciplinarias con fuerte

vocación comunitaria y pedagógica: como visto, el compromiso social de este evento determina un criterio de selección de los participantes y de elaboración museográfica según la cual la pieza presentada debe explicitar formal y conceptualmente un desarrollo relacional, es decir, manifestar claramente – mediante la ubicación, los materiales y las técnicas empleadas, y el modo de utilizzo previsto por el proyecto – la voluntad del artista para relacionarse eficazmente y disruptivamente con el espacio fronterizo y su comunidad, siendo el logro formal de la obra determinado por su doble capacidad para describir la frontera y, a la vez, crearla, reelaborarla en colaboración con la sociedad.

El artista y los curadores de Juntos Aparte manifiestan un compromiso social poco común en el panorama del comisariado contemporáneo, buscando conexiones directas, eficaces y duraderas con la comunidad local, considerada a partir de su heterogeneidad, mediante una propuesta visual e intelectual incluyentes que cumplen con el propósito de aportar significativamente y a largo plazo a la vivencia social, política y cultural de la región, así como al debate en y desde la frontera, en el marco de una evolución artística y curatorial que está manifestando globalmente su vocación activista.

3.2.5. El Proyecto Maya Transfronterizo

Hay también proyectos que se caracterizan por emplear a la frontera en cuanto estrategia anti-hegemónica para narraciones y prácticas socio-culturales postcoloniales e indígenas que incluyen la movilización transnacional en el contexto de una región caracterizada por un común legado cultural que la intervención occidental ha fragmentado políticamente e insertado en el circuito cerrado del discurso nacional: en el marco de un revisionismo postcolonial, en esta era global han surgido movimientos sociales, culturales y políticos que responden abiertamente a dicho discurso con una contra-narración que seguido aprovecha la oportunidad expresiva y comunitaria brindada por las artes visuales y la curaduría, fenómeno que se está dando en países caracterizados por un pasado colonial y con una consistente presencia de culturas indígenas vivas en su territorio, como es el caso de México, país al cual volvemos pero para describir una iniciativa vinculada, en este caso, a la

frontera sur con Guatemala. Es este un territorio mediáticamente menos expuestos pero tan afectado cuanto el norte por los ingentes flujos migratorios que constantemente lo atraviesan, al menos desde la segunda mitad del siglo pasado debido a los conflictos armados, las dictaduras y la violencia derivada de la condición de narco-estados de diferentes países centroamericanos y de la parte septentrional de Sudamérica: la mayoría de los migrantes que atraviesan las fronteras mexicanas y estadounidense proceden actualmente de países tales como Venezuela, Colombia, Nicaragua, Honduras, El Salvador y Guatemala, a veces desapareciendo en estos espacios intersticiales. En las oficinas de las diferentes sedes regionales del Instituto Nacional de Migración nunca faltan denuncias de familiares que desconocen el paradero de un hijo o un hermano que se ha ido a cruzar la frontera y muchas también se refieren a ciudadanos mexicanos, varios de ellos procedentes justo del sureste, la zona más pobre del país¹³⁰. En este espacio caracterizado por el tránsito migratorio y por prácticas ilegales vinculadas al narcotráfico y a la trata de personas, los conflictos y hechos derivados de la crisis migratoria reciente conviven con otros preexistentes de matriz colonial que involucran la población indígena del Estado fronterizo de Chiapas, definido por una gran variedad de culturas nativas de origen maya entre las cuales destacan, por mayoritarios, los grupos etno-lingüísticos Tzotzil, Tzeltal, Chol y Tojolabal¹³¹. Dichos conflictos han motivado diferentes levantamientos de la población indígena a lo largo de su historia colonial y post-colonial, entre los cuales aquel del Ejército Nacional de Liberación Zapatista en los años noventa del siglo pasado ha sido el más vasto e impactante a nivel político y cultural, dejando un legado duradero en el imaginario local y global referido a esta región. Chiapas es, como todo contexto fronterizo, espacio privilegiado para la traducción y la negociación semántica, prácticas que se caracterizan desde su planteamiento como anti-hegemónicas en espacios urbanos y rurales que aún manifiestan con evidencia el legado social del colonialismo. Por otro lado, desde finales de los años noventa, en este estado se van multiplicando iniciativas institucionales y, sobre todo,

¹³⁰ Véase:

http://portales.segob.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Panorama_de_la_migracion_en_Mexico. Consultado el 3 de febrero de 2023.

¹³¹ https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/ocpi/pj/ie/docs/chiap_ie.pdf. Consultado el 3 de febrero de 2023.

particulares miradas a la valorización de las culturas indígenas que lo enriquecen con la complicidad del sector turístico, particularmente relevante para esta región: en este vasto panorama, se están dando iniciativas que superan una narración vertical y externa – es decir hecha por occidentales desde estrategias de narración e investigación occidentales y con resultados que van del fetichismo exotista a las distorsiones de la mirada disciplinaria – para proponer un relato interno, (g)local, desarrollado por las mismas comunidades o por asociaciones profesionales de individuos que las representan, como en el caso de galerías, colectivos artísticos y asociaciones vinculadas a las artes tradicionales como el tejido, las manufacturas en laca, el modelaje del barro o la escultura en madera, artes con las cuales los movimientos artísticos locales siempre han mantenido un dialogo manifestando la continuidad – característica en las artes visuales de los países latinoamericanos, y de manera sobresaliente en países como México, Guatemala, Ecuador, Colombia y Chile – de un compromiso con las artes tradicionales y populares locales mirado tanto a reconocer su legado en el desarrollo cultural regional y nacional cuanto a desdibujar otra frontera notoria en el debate artístico occidental desde inicios del siglo pasado: aquella entre arte “alto” y “artesanía”. Dicho esfuerzo es particularmente visible en la región de los Altos de Chiapas, referida a la ciudad de San Cristóbal de las Casas, territorio habitado por numerosas comunidades indígenas, y afectado por la explotación de sus recursos naturales (especialmente la tala ilegal y la monocultura), la expropiación del suelo estatal y empresarial, y por la reciente inauguración en este sitio de una importante ruta de inmigración clandestina – vía Comitán y San Cristóbal de las Casas – que alimenta violencias y negocios colaterales a la trata de migrantes.

Consciente de pertenecer a una tradición crítica y cultural de sesgo occidental y de los límites que esta implica, quisiera describir como ultima parte de este análisis de casos exitosos en su aprovechamiento del espacio y concepto fronterizo aquel ofrecido por la actividad de la Galería MUY de San Cristóbal de las Casas, y, más específicamente, por el Proyecto Maya Trasfronterizo referido a dicha realidad.

Esta galería se configura como espacio de auto-representación y de reivindicación espacial, social y cultural para artistas pertenecientes a las comunidades indígenas, prevalentemente chiapanecas pero con una relevante abertura a otros contextos trans-nacionales y trans-regionales que crea la oportunidad para un intercambio latinoamericano pues el programa de residencias artísticas ha permitido hospedar en la galería, por ejemplo, artistas indígenas desde Guatemala, Argentina y Chile, y el mismo Proyecto es expresión de una vocación transfronteriza, que subvierte a las fronteras nacionales para recuperar un sentido comunitario indígena y panamericanista. Las fronteras enfrentadas por los artistas de la galería no se limitan a aquellas del estado-nación, proponiendo un concepto disruptivo de arte contemporáneo indígena que se propone dialogar con el legado y la identidad indígena sin por esto renunciar a una búsqueda formal híbrida, globalmente informada, que huye estereotipos tanto locales cuanto globales: los artistas vinculados a la galería son acomunados por una propuesta formal y conceptual que entrelaza el sustrato identitario derivado de conocimientos ancestrales comunitarios y de la experiencia traumática de la colonia, con una crítica post-colonial y socio-ambiental que se inserta coherentemente en las tendencias contra-narrativas globales, y con una sensibilidad formal y una formación glocal – fruto de un esfuerzo para conyugar el vivir en o proceder de una comunidad indígena con la experiencia de un entorno globalizado – ofreciendo una valiosa oportunidad de intercambio con un mundo que tradicionalmente ha tendido que madurar, por auto-defensa, una cerradura que, combinada con el desinterés reiteradamente manifestado por determinados gobiernos y estratos sociales al mando del estado a lo largo de su historia independiente, ha comprometido la libre circulación de las narraciones indígenas (con sus idiomas, dialectos, contextos y prácticas narrativas), que hasta tiempos muy recientes no solían rebasar los límites de la comunidad.

290

Esta difusión transnacional y macro-regional, en el sentido de latinoamericana, parece ir más allá de una simple inclusión sin fricciones del discurso local en lo global y de una reconstrucción de la identidad local, del hogar, a partir de la integración a lo global, como planteado por Robertson (1992) en su intento de definir un concepto de arte global, y seguramente tampoco coincide con la intensificación universalista de los procesos de modernidad que Giddens

(2000), a su vez, propuesto en su lectura del concepto pues, como se verá, los artistas vinculados a la galería y al proyecto evitan sistemáticamente el primar de lo universal sobre lo local, insertándose conscientemente en el fenómeno del arte global desde una visión en devenir del mismo: fenómeno a cuya construcción estas y estos artistas pueden aportar conceptual y formalmente desde su localidad e identidad, desarrollando la propuesta de un arte contemporáneo maya y global, jugado en los procesos de negociación en acto entre local y global, y en este sentido no hay contexto más apropiado que el espacio fronterizo desafiado por el proyecto²⁹¹. El acercamiento planteado por el Proyecto Maya Transfronterizo parece, de hecho, afiliado, más bien, a la interpretación abierta del arte global avanzada por Jameson (1998), la cual, a este punto de su evolución, empieza a parecerse más a un tercer estadio que a una tercera vía en la respuesta cultural al proceso socio-económico de globalización, configurándose como evolución transnacional que libera a la cultura local mediante la intensificación de relaciones binarias transnacionales entre regiones y grupos cuyo resultado es una propuesta formal de fuerte carga simbólica – como lo es mucho arte fronterizo – capaz de construir nuevos imaginarios colectivos desde una estrategia glocal que relaciona narraciones en su intento para representar a una “totalidad no totalizable”¹³³.

El Espacio de Arte MUY se inaugura en el centro histórico de San Cristóbal de las Casas en 2014 presentándose como “espacio de arte multimedia” enfocado en exponer y coleccionar la propuesta de artistas reconocidos y emergentes de los pueblos originarios de Chiapas, la cual explora “los idiomas visuales maya y zoque”, invitando, a la vez, a artistas procedentes de otras regiones a participar en la actividad de la galería e intercambiar con los artistas a esta vinculados mediante exposiciones, talleres o a través del programa de residencias. Asimismo, la galería organiza exposiciones y talleres itinerantes en las comunidades indígenas de Chiapas, articulando su actividad entre eventos “fuera” y “dentro” de dichas comunidades, proponiéndose como dispositivo de conexión entre estas dos dimensiones poniéndose disruptivamente respeto a

¹³² Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture* (London: Sage, 1992); Anthony Giddens, *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives* (London: Routledge, 2000).

²⁹³ Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization* (Durham: Duke University Press, 1998).

las dinámicas de inclusión/exclusión social que históricamente caracterizan la región, perpetrando una polarización centro-periferia, ciudad-comunidad con la cual los artistas referidos a la galería lidian cotidianamente en su experiencia personal y profesional, desplazándose, como los eventos de la galería, entre estas dos realidades¹³⁴. De hecho, este espacio no coincide necesariamente con el sitio principal de creación de los artefactos pues, aunque cuente con un área de taller, varios de los artistas vinculados a la galería – como Manuel Chavajay o Fernando Poyón, entre otros – trabajan sobre todo en su propio taller, desde su comunidad, aprovechando a la galería más como espacio de conexión con el público y con otros artistas, de-centralización que forma parte de la estrategia de la galería pues directores y coordinadores Martha Alejandro y John Burnstein han demostrado un interés reiterado en una propuesta artística y curatorial que se desarrolle fuera de los espacios institucionales y sin limitarse a la ciudad, evitando metódicamente la centralización de la creación y divulgación artística. Institución eclética y experimental, la única practica de galería convencional presente en las actividades de MUY consiste en la colección de arte contemporáneo maya y zoque en exposición y abierta a la venta en su sede principal, en la cual se desenvuelve, además, como editorial de publicaciones referidas a sus proyectos que cobran forma en libros de artista, poesía, fanzines, grabados y serigrafías producidos in situ.

Este es el espacio a través del cual se genera la conexión trans-nacional de artistas que está a la base del Proyecto Maya Transfronterizo, iniciativa para la cual la galería sirvió como nodo en la articulación de una red de artistas y curadores interesados en establecer un intercambio más allá de las fronteras nacionales para el desarrollo de una alianza creativa regional, es decir que significativamente antepone el concepto de área cultural a aquel de estado-nación a raíz de la partición fronteriza que es particularmente forzada en un estado cuya articulación geográfica y cultural guarda más afinidades que divergencias con Guatemala y los demás países centroamericanos. Esta iniciativa busca recuperar un sentido identitario transnacional que tome como punto de partida las raíces maya de las culturas de esta macro-región, destacando la obsolescencia de la frontera y desafiando la perspectiva colonial

¹³⁴ Véase: <https://www.galeriamuy.org/acerca-del-equipo/>. Consultado el 9 de febrero de 2023.

que esta impone para recuperar una noción de espacio coherente con la conexión comunitaria y espiritual con el territorio procedente de la visión de los pueblos originarios. Dicha noción representa la base de una propuesta artística y curatorial que re-significa y re-vitaliza local y global mediante el intercambio formal y conceptual, escogiendo una abertura consciente a lo extra-comunitario en la transmisión de una auto-representación que es ejemplar de los movimientos de crítica postcolonial del siglo XXI entre los pueblos originarios americanos. Los artistas y curadores que han emprendido este camino enfrentan cotidianamente los desafíos que implica esta delicada etapa de transición hacia una narración interna, horizontal y plural del ser comunidad y del territorio. El proyecto curatorial surgido de la necesidad de una narración disruptivamente basada en la necesidad de una auto-representación del sentir social, cultural y político local – objetivo, de hecho, afín a la iniciativa de Juntos Aparte – hace del discurso indígena el centro del discurso curatorial, sin por esto pecar de auto-referencialidad pues la experiencia individual y colectiva del ser indígena no representa tanto un punto de llegada sino de partida para las negociaciones formales y semánticas implicadas en cada proceso creativo referido a los artistas vinculados a la galería.²⁹⁵ La curaduría es, además, un ejercicio compartido en este espacio, involucrando a directores y coordinadores, artistas expositores y artistas residentes y visitantes vehiculados a la galería coherentemente con los criterios de auto-gestión, auto-representación y de disrupción del concepto tradicional, es decir occidental, de espacio cultural institucionalizado: la monográfica “Ts’ibabil K’dp Yaye Ch’ulelal (El Tallado Lenguaje del Ch’hulel)” (2021) dedicada a los grabados de Antún Kojtom es un buen ejemplo en este sentido pues la curaduría de esta muestra ha sido el resultado de un trabajo de equipo que ha implicado la participación de los artistas vinculados a la galería en el diseño y la elaboración de las instalaciones que acompañaron la exposición de los grabados, enfocados en las diferentes manifestaciones locales de la vigente crisis eco-social, los cuales fueron reproducidos in situ por el mismo artista¹³⁵. También el desarrollo de la parte textual – *statement* y texto de los afiches y del catálogo – resultó de un trabajo conjunto con el artista interesado, en el marco de una estrategia de-

¹³⁵ Véase: <https://www.galeriamuy.org/ts-ibabil-k-op-yaye-ch-ulelal-el-tallado-lenguaje-del-ch-ulel/>. Consultado el 16 de febrero de 2023.

colonial que evita la apropiación e imposición implícita en la narración vertical de los curadores involucrando al artista en la descripción y justificación de la obra: en el catálogo de la exposición, su narración convive con la perspectiva ofrecida por historiadores y antropólogos especializados en cultura maya, poniendo así las bases para una negociación semántica que configura a la muestra y a la misma galería como espacio críticamente abierto y dinámico. El dialogo bivalente con tradición y actualidad es característico de la propuesta artística presentada por la galería, propósito que desarrolla sabiamente evitando un fácil fetichismo etnográfico para primar una experimentación narrativa que dialoga material, formal y temáticamente con los niveles múltiples de lo individual, lo comunitario y lo global.

El Proyecto Maya Transfronterizo comparte esta estrategia de la galería en la alianza transfronteriza que plantea desde su ideación, fruto de la voluntad conjunta de artistas e instituciones artísticas particulares mexicanos y guatemaltecos para comunicar los dos lados de la frontera, fomentando un intercambio y una alianza socio-cultural que, como visto, implica una disrupción de los criterios tradicionales de narración y producción artística y curatorial en la región. La Bienal de Arte Paiz “Perdidos. En Medio. Juntos” representó el evento aglutinante del cual estalló el proyecto pues en este contexto se organizó un taller transfronterizo de fotografía originado de la mediación y participación de John Burstein, Abraham Gómez, Manuel Chavajay y Antoine D’Agata, que dio lugar a una primera participación de artistas de la galería en la Bienal guatemalteca y, sobre todo, al establecimiento de relaciones duraderas entre los artistas chiapanecos de la galería y artistas guatemaltecos vinculados a la Bienal como Marilyn Boror Bor, Ángel Poyón, y el mismo Chavajay, dando origen a un importante intercambio de ideas, experiencias y espacios (incluyendo la introducción a los talleres de los artistas anfitriones), que posteriormente llevó a residencias artísticas en la galería de artistas guatemaltecos como Boror Bor y Chavajay y a una serie de encuentros que llevaron a la definición del Proyecto Maya Transfronterizo, dándose el primero en junio de 2019. Tras un segundo encuentro presencial en noviembre del mismo año, la coyuntura del COVID-19 implicó un replanteamiento del mismo, en el cual artistas y curadores exploraron las posibilidades brindadas por las plataformas virtuales, y especialmente la página web de la galería, en la cual

es posible consultar la descripción del proyecto redactada por Maya Huracán y John Burnstein, que presentan como una iniciativa que “pone entre comillas” las fronteras políticas actuales para celebrar “un territorio cultural pan-maya de una historia milenaria, visto desde el pasado y hacia el futuro” a través de seis proyectos que relatan la respuesta de las comunidades indígenas de México y Guatemala con proyectos multimedia, de fotografía, video, pintura y performance, redescubriendo y reafirmando “su territorio físico y cultural, su autonomía, la fundación de su alma en la relación con la naturaleza, el poder de los pueblos mayas de traspasar fronteras a través de su arte, y la necesidad de atravesar fronteras colonizadoras con diálogos interculturales (...)”. Es relevante reportar la continuación de este discurso, que señala la postura crítica de los artistas y curadores de los participantes acerca del manejo histórico y actual de la frontera política, concepto que es aprovechado para una disrupción narrativa en clave de-colonial:

Sin embargo, la historia hace la realidad, y la frontera (impuesta) es real, ¡y hoy hasta rematerializada como resultado de las políticas nacionales contra la propagación del coronavirus! Finalmente, una dialéctica entre nacionalismo-regionalismo está ampliamente reflejada en este proyecto. La consideración es de vida-y-muerte y por ello decimos que esta exposición demuestra una nueva biocultura. Todos lxs creadores responden a: ¿Cómo viven la pandemia y las políticas referentes a ella? Personas que vuelven a sus comunidades, personas que no pueden volver. Nos lleva a reflexiones profundas que van de lo espiritual personal y comunitario, a la resistencia crítica al descubrir la hermandad cultural maya e humana tras-fronteras de país, cultura y geografía¹³⁶.

El Proyecto Maya transfronterizo se configura entonces como reacción colectiva y trans-nacional a un estado de emergencia y excepción que es aprovechado para una reflexión sobre las diferentes manifestaciones del concepto de frontera (país/área cultural, vida/muerte, interior/exterior, rural/ciudad) que entrelaza pasado y presente, respetando cuidadosamente las peculiaridades individuales y comunitarias que enriquecen este discurso. Más

¹³⁶ Véase: <https://www.galeriamuy.org/proyecto-maya-transfronterizo/>. Consultado el 16 de enero de 2023.

en general, el proyecto y las actividades de la Galería MUY presentan al arte maya contemporáneo en cuanto oportunidad de disrupción de fronteras espaciales, políticas y sociales, lidiando con la con la problematicidad de un espacio social y políticamente polarizado y de un territorio ubicado en una vasta área cultural maya dividida por fronteras geopolíticas.

La frontera, también en este caso, es espacio y concepto aprovechado para una contra-narración que propone una reflexión compleja y actualizada sobre la definición del concepto de identidad a nivel local y global, comunicando estas dos dimensiones en la búsqueda de soluciones compartidas enriquecidas por la experiencia y la tradición indígena local.

Como visto, la pandemia comportó también un replanteamiento temático pues la narración se enfocó en las experiencia de esta coyuntura desde una visión regional “pan-maya” que aprovecha el territorio, la cultura, y la experiencia compartida del encierro y el regreso a las comunidades para una celebración de la tradición maya y zoque orientada, como mencionado en el texto de Huracán y Burnstein, hacia el futuro. Como relatado por la lingüista, académica y artista Säsäknichim Martínez, vinculada a la galería y al Proyecto, en una reciente entrevista:

Antes de la pandemia justo estábamos en esas reuniones, en ese dialogo para decidir qué iba a proponer cada autor cuando ocurre la pandemia...y justo dijimos: bueno, ¿qué está pasando con la pandemia en Guatemala? Qué está pasando en México y con las comunidades mayas? Si estábamos viviendo el mismo fenómeno, cómo lo percibíamos...y toda esa cuestión de la gente que vivía en la ciudad versus comunidad...y dijimos no pues es un tema ideal para tratar ahora y creo que no solo estábamos discutiendo a nivel de la frontera México-Guatemala sino en lo que estábamos viviendo en todo el mundo. Vivíamos el mismo fenómeno y casi estábamos ahí transcurriendo con las mismas experiencias: evidentemente la experiencia drástica era que quienes vivían en la ciudad, no importa de qué parte del mundo, compartían cosas y quienes vivían en las comunidades también compartían. Creo que aprovechamos esa coyuntura¹³⁷.

¹³⁷ Entrevista concedida por Säsäknichim Martínez, Abraham Gómez y PH Joel, noviembre de 2021.

De hecho, varios artistas de la galería residentes en San Cristóbal de las Casa volvieron a su comunidad durante la pandemia, lo cual dio lugar a momentos de acercamiento al espacio rural y familiar relevantes para las reflexiones y practicas artísticas, individuales y colectivas, surgidas durante y posteriormente a esta coyuntura, como es el caso de PH Joel, que con su propuesta multimedia relató la experiencia de la pandemia desde su comunidad en la Selva Lacandona de Chiapas, produciendo un objeto cerámico, un video y una serie fotográfica – estrategias narrativas recurrentes en el trabajo de este artista y otros artistas mayas y zoque de la galería – que plantean un dialogo con el pasado y el presente desde la experiencia del estado de emergencia. En el video se simula el hallazgo del objeto cerámico en cuanto pieza arqueológica cerámica del periodo clásico en una cueva en la selva, recalcando un aspecto de la vivencia del territorio que es aún bastante recurrente para la población local, es decir el encontrar piezas arqueológicas, al ser la escultura del artista desarrollada al estilo clásico maya – reproducción de una cerámica encontrada en El Petén – pero con una peculiaridad que premia al observador atento: la decoración de la pieza muestra a dos personajes enmascarados preparando el sacrificio de un ser humano a un dios del Inframundo, iconografía que implica la alusión al uso contemporáneo de las mascarillas para defenderse del virus y, a la vez, a un concepto de muerte que para los pueblos originarios mayas es condición necesaria para la renovación de la vida y la sociedad, y que está visceralmente vinculado a la experiencia espiritual y religiosa y a una tradición ancestral de remedios que las comunidades actuales conservan en su respuesta a este nuevo desafío.

²⁹⁶ La propuesta *Actualización clásica* (2020), dada por la integración de videoarte y escultura, es completada por una obra fotográfica a colores, *Suspiro ante la incertidumbre* (2020) que retrata a los padres del artista en una milpa en la selva realizando un ritual de purificación con unas máscaras anti-gas puestas, rodeados por la exuberancia y la abundancia del contexto natural: imagen que remite críticamente al contraste entre las prácticas tradicionales indígenas de sanación derivadas de los materiales y espacios de la naturaleza selvática y las prescripciones institucionales opuestas a dichas prácticas, derivadas de una visión occidental determinista que nada comparte con las creencias y prácticas que están a la base de la medicina tradicional, de manera que el confinamiento, el uso de

297

maskarillas y la vacunación son vividos como una imposición más en la narración colonialista de vida y muerte que impone una visión y solución unívoca y externa para el concepto de enfermedad. La pandemia es entonces integrada a una tradición de crítica postcolonial y resistencia indígena, entendida como prosecución de los mecanismos de exclusión/inclusión heredados de la era colonial: la elección de recurrir a la tradición indígena, como estrategia de defensa y auto-afirmación indígena se expresa en la narración de la pandemia de otros trabajos del Proyecto, como las propuestas de videoarte de Saúl Kak *Receta para sobrevivir en tiempos de crisis* (2020) y *Tiznar las palabras* (2020) de Angel Poyón, o la serie fotográfica *Yaxal ch'ulel-kuxlejal* (2020) de Säsäknichim Martínez y Abraham Gómez. En esta última propuesta el dúo plantea, mezclando performance y land art, la propuesta de una resiliencia eco-social que hace de las plantas medicinales vehículo de sanación psicofísica, identidad comunitaria y búsqueda formal, sustitutos naturales y locales a las soluciones propuestas por la medicina occidental, referencia evidente en las tomas de la serie que retratan a los dos artistas con familiares y amigos cubriendo la boca con hojas de estas plantas o llevándolas puestas sugiriendo extensión del propio ser, una simbiosis con el mundo vegetal que es fuente de sanación. La ambientación de las tomas también se refiere a un contexto pandémico pues la serie se desarrolló durante el encierro invocado como estrategia de prevención, tomando lugar en la casa-taller de Säsäknichim y Gómez, espacio cuya misma materialidad remite a una vinculación estrecha con los recursos naturales locales y en el que se reafirma visual y conceptualmente la continuidad del espíritu comunitario, de la vinculación al territorio y de la cultura tradicional a pesar de dicha contingencia.

298

Por otro lado, las propuestas de Manuel Chavajay y de Marilyn Boror Bor relatan la experiencia de la pandemia en cuanto artistas indígenas desde dos perspectivas opuestas, rural y urbana respectivamente pues si el relato de Chavajay se enfoca en el concepto de inmovilidad forzosa producido por esta contingencia mediante una doble narración, positiva y negativa de la misma, que destaca tanto el descanso concedido por el hombre a la madre tierra en este periodo (*Ja qatee ya' nii siilanii*, 2020) cuanto en la interrupción de los intercambios transfronterizos (*Wa'aal*, 2020), Boror Bor se inclina por una evocación nostálgica de la dimensión familiar y comunitaria perdida en la

ciudad, activando objetos relacionados a formas tradicionales de vida comunitaria en las culturas mayas como forma de resiliencia desde su estudio en la Ciudad de Guatemala (*Todos queremos ir a la montaña/ Fuego*, 2020): en ambas propuestas destaca el uso de la cerámica como vehículo con la naturaleza y la cultura natía, material que acomuna las propuestas de muchos de los artistas chiapanecos y guatemaltecos que integran el Proyecto.

299

Otros procesos de resiliencia ante la crisis pandémica consistieron en la descripción de estrategias de autonomía que consisten en la recuperación de procesamiento alimenticios tradicionales que permiten el auto-sustentamiento en tiempos de escasez de comida ya procesada derivada del modelo occidental y neoliberal, como en el caso de *Receta para sobrevivir en tiempos de crisis*, *Sobrevivencia*, y *La Bomba* (2020) de Saúl Kak, propuesta multimedia en la cual el artista invita a recuperar formas de procesamiento y consumo tradicionales, entrelazando el tema de la pandemia con las prácticas de extractivismo que atraviesan la historia de la región, relatando la resiliencia de las comunidades indígenas frente a la imposición ideológica y la explotación del suelo, tema que recurre en el ejercicio de memoria y poético de Ángel Poyón *Tiznar las palabras* (2020): performance en el cual el artista evoca una memoria compartida entre las comunidades indígenas, tanto en México cuanto en Guatemala, que identifica en el *temazcal* y en la acción de tiznar la cara estrategias de sobrevivencia ante las múltiples formas de imposición occidental enmascaradas de prácticas civilizadoras. La tradición indígena como herramienta subversiva representa un concepto ya afirmado con el surgir del movimiento zapatista, que el Proyecto reitera en cuanto estrategia para la supervivencia, física y conceptual, de la comunidad, a la vez proponiendo a la misma en cuanto estrategia global, siempre siguiendo cuanto anticipado por la retórica zapatista, es decir presentando a la tradición indígena como solución viable también en contextos externos a las comunidades en su recuperación de una conexión con la naturaleza directa, respetuosa, y espiritual, en su consciencia de una dimensión temporal que tiende a la circularidad, y en la oposición de un sentido comunitario a la geo-política las prácticas individualistas y extractivistas que caracterizan la cultura occidental y neoliberal. La actividad de la Galería MUY y del Proyecto Maya Transfronterizos deben ser entendidos como ejercicios rizomáticos de

disrupción que, como varias de las iniciativas analizadas, proponen narraciones y soluciones sociales, culturales y económicas alternativas al discurso hegemónico desde una mirada local abierta y consciente que replantea el papel de la cultura indígena en la construcción del discurso identitario regional y global.

El Proyecto es una realidad en devenir que, tras esta primera manifestación virtual publicada en la plataforma de la galería a finales de 2020, sigue persiguiendo su objetivo mediante residencias artísticas, talleres y exposiciones que cultivan la relación y el intercambio con Guatemala, extendiendo, como visto, su rayo de acción también a la región sudamericana. Como en otros casos explorados en el siguiente apartado, la curaduría de la frontera tiende por naturaleza al establecimiento de una red de alianzas trans-nacionales y trans-regionales duradera y en constante evolución: el Proyecto Maya Transfronterizo representa, con Juntos Aparte, una de las iniciativas latinoamericanas más prometedoras en este sentido.

3.2.6 Cuando el arte no atraviesa fronteras: una teoría del fracaso.

Hay también casos curatoriales en los cuales la confrontación con un contexto socio-político cargado de tensiones frustra las intenciones del comisariado, en casos extremos llevando a la cancelación de la misma iniciativa curatorial. Hay dos ejemplos en especial que quisiera mencionar en este sub-apartado dedicado a casos frustrados de curaduría fronteriza, “Manifesta 6” y la Bienal de Jerusalén, pues representan, por diferentes razones, casos de una curaduría que no logra lidiar eficazmente con el contexto problemático intervenido, sucumbiendo inevitablemente al discurso unilateral y hegemónico de las instituciones con las cuales el comisariado debía dialogar.

El caso de “Manifesta 6” es seguramente el más extremo: prevista para ser inaugurada en Nicosia a finales de 2006, la sexta edición de esta bienal de arte contemporáneo “europea y nómada” nunca vio la luz debido a una controversia legal que involucró al comité organizador debido a una serie de desafortunados, cuanto reveladores, malentendidos con las autoridades locales. Ya en 2004, Nicosia – la última capital dividida en Europa, marcada por

una “*Green line*” controlada por las Naciones Unidas y patrullada por tropas referidas a las dos facciones que articulan la isla, griegos ciprios y turcos ciprios – había sido elegida por la fundación entre otras ciudades europeas para hospedar la edición de 2006 por representar un microcosmo ejemplar de las complejas relaciones post-coloniales entre Europa, Oriente Medio y Norte de África ¹³⁸. Descartando una curaduría tradicional, de exposición, los curadores de la edición optaron para una solución de mayor duración y compromiso comunitario proponiendo la creación de una escuela experimental de arte basada en el modelo del Black Mountain College, articulada en tres partes, cada una dependiente de uno de los curadores de la edición. Las actividades de la escuela habían sido pensadas, como presentado por los curadores en enero de 2006, desde una perspectiva transfronteriza mirada a comunicar la comunidad cipria a ambos lados de la frontera, proponiendo una educación horizontal y multicultural que, de haberse concretado, hubiera representado la más ejemplar entre las disrupciones curatoriales del discurso hegemónico. ³⁰⁰ Seis meses después de su presentación en Ciprio, el proyecto fue rechazado por la organización municipal elegida como contraparte local del comité organizador, Nicosia for Arts, denunciando una discrepancia entre el proyecto curatorial original vinculado al contrato firmado con los curadores y el proyecto presentado en enero a las autoridades locales al momento de la selección de Nicosia como sede de Manifesta6: objeto de la controversia era la intervención de ambas partes de la ciudad – resolución que, como reportado por Vidokle, había sido planteada desde la parte contractual del proyecto con las autoridades locales (2005) y que por un año y medio no había sido cuestionada – y la construcción de la escuela en una “zona ocupada” (la parte cipria turca) ¹³⁹. Es interesante notar como Nicosia for Art haya insistido, al aducir las razones de este cisma, en la supuesta ruptura de un pacto de bi-comunalidad (“*bi-communality*”) cultural en el cual se regía el acuerdo con los curadores y el comité organizador de Manifesta, interpretando, al parecer, la

¹³⁸ El comité curatorial estuvo integrado por Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle y Florian Waldvogel. Para una profundización véase el archivo de ensayos “*Notes for an Art School*”, único y valioso resultado tangible de esta edición frustrada, propuesto en la página web de Manifesta a manera de documentación de su sexta edición: <https://manifesta.org/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf>. Consultado el 14 de mayo de 2022.

¹³⁹ Véase: Jeffrey Krastner, “Manifesta6,” *Artforum*, Septiembre, 2006. <https://www.artforum.com/print/200607/manifesta-6-11508>. Consultado el 14 de mayo de 2022.

decisión de intervenir un área “ocupada” y de incluir ambas partes de la isla en el proyecto y de manera paritaria como un desafío a la perspectiva local y mayoritaria (para Ciprio) representada por Nicosia for Arts y el ayuntamiento de Nicosia, y, por lo tanto, una ruptura de la presunta neutralidad política de la bienal y una amenaza al status quo de la parte griega mayoritaria. Es evidente, en este sentido, como el concepto de bi-comunalidad haya sido referido a la relación con el comité internacional de Manifesta y no a una dialéctica local entre las dos partes de la isla, en la cual Manifesta se hubiera insertado como tercer actor, reflejando la normalización de una condición social y política local polarizada e intolerante. Los movimientos internos a la opinión de las autoridades de Nicosia y del NFA no son aún claros, pero parece probable que el punto de inflexión en las negociaciones con Manifesta se haya dado con la propuesta de una escuela experimental, un proyecto que debe haber sido leído como realmente amenazante – y seguramente mucho más que una bienal tradicional – para el estatus quo, y que tal vez no figuraba explícitamente en los primeros acuerdos entre las dos partes. Nicosia6 representa, sin embargo, mucho más que un problema de comunicación entre entes organizadores, adquiriendo el estatus de caso ejemplar – y único, al menos por el momento, en la historia del comisariado fronterizo – de curaduría frustrada por una divergencia legal e ideológica referida al discurso hegemónico local. Es notoria la disputa legal surgida de dicho cuestionamiento, en la cual los problemas legales – entre ellos, las dificultades legales y logísticas referidas al traslado de estudiantes ciprios griegos a la parte turca en la cual se debía ubicar la escuela – levantados por Nicosia for Art impidieron la realización de esta sexta edición de Manifesta, llevando a la cisión del contrato con los curadores. Manifesta 6 representa un caso frustrado de curaduría fronteriza debido no solo a su supresión sino porque esta termina resaltando las divisiones y polaridades de la narración hegemónica y de la situación socio-política que pretendía subvertir. Ha sido una supresión con un amplio margen de impredecibilidad, pero, tal vez, en parte prevenible pues, más allá de una comunicación más fluida, esta parece evidenciar no solo un conocimiento escaso de la comunidad local a intervenir en cuanto a sus dinámicas sociales, culturales e institucionales – con las cuales cada comisariado, por cuanto revolucionario, tiene que lidiar – sino la escasa eficacia de iniciativas curatoriales no procedentes de la región de

destino, es decir del sitio a intervenir, lo cual constituye un problema colateral del nomadismo – que puede ser dinamizante pero también homologante – de esta bienal.

301

La otra edición de bienal escogida como caso frustrado de curaduría fronteriza es el The Jerusalem Show 9 (2018), la cual representa una propuesta expositiva más convencional al cual se refiere una frustración más bien conceptual.³⁰² Junto con la Biennale de Jerusalén (2013-), esta iniciativa multidisciplinaria a cadencia bienal representa una realidad consolidada en el panorama artístico de la ciudad desde 2007, con una propuesta mirada a situar Jerusalén entre las principales capitales artísticas del Levante. La edición de 2018 resulta particularmente interesante para los fines de esta investigación pues constituye otro caso de fricción entre comisariado e institución que, aunque en esta ocasión únicamente externa al comité organizador, en el resultado, compartido con el caso anterior, de resaltar la división más que las afinidades de la comunidad regional. Fue una edición destacada por la inclusión de una selección de artistas palestinos derivada del comisariado de Kirsten Scheid, profesora de la American University of Beirut y entre las mayores autoridades en materia de arte palestino, quien, a diferencia del comité internacional de Manifesta, conocía bien el espacio y la comunidad que iba a intervenir: de hecho, la edición no fue objeto de supresión ni cuestionada por dicha elección (el área de Jerusalén, incluso la frontera, hospeda varias instituciones e iniciativas particulares vinculadas al arte y la arquitectura producida por y/o dirigida a la comunidad palestina). La frustración consistió más bien, por admisión de la misma curadora, en la imposibilidad para el público palestino de asistir a la exposición debido a la extrema dificultad burocrática y logística de atravesar la frontera hacia Jerusalén, con el resultado de que los únicos palestinos presentes en la exposición fueron los artistas mismos, a los cuales había sido acordado un permiso para entrar en Israel participar en la muestra: el propósito incluyente de la iniciativa se vio frustrado por el aparato de control militar de la frontera, llevando a una exposición de artistas palestinos pero no para los palestinos¹⁴⁰. Respecto a Manifesta6, este es sin duda un caso menos infrecuente, y especialmente en esta región dada la

¹⁴⁰ Entrevista a Kirsten Scheid, 19 de febrero de 2022.

frecuente obstaculización a la libre circulación de artistas y público palestinos, pero ameritaba ser incluido en esta breve reseña por la frustración parcial de un proyecto destinado a hacer encontrar y dialogar una comunidad fronteriza en una de las fronteras históricas más conflictuales.

En ambos casos el compromiso comunitario, transnacional y disruptivo a la base de la iniciativa curatorial no logra eludir ni conciliar las divisiones sociales, culturales e institucionales del espacio intervenido, sino que termina resaltándolas, lo cual esto se debe, para Manifesta, a la elección de una estrategia de intervención radical mal negociada que deriva en la utopía al confrontarse con el contexto que interviene, y para The Jerusalem Show, tal vez a la misma elección de una estrategia demasiado tradicional también expuesta a los límites institucionales de la frontera. Aún más, estos “fracasos” se deben a una falta de interés y coordinación interregional a nivel institucional, que contrasta dramáticamente con el historial de iniciativas como InSITE, debido a las influyentes implicaciones políticas que nutren la frontera militarizada. Iniciativas como estas deberían empezar tal vez por un intento de negociación entre las instituciones culturales y educativas a ambos lados de la frontera que por un proyecto *a priori*, por cuanto convencional o radical este pueda ser.

Desde esta perspectiva, hasta el Real DMZ Project puede ser visto, al menos parcialmente, como proyecto problemático pues si, por un lado, este alcanza una articulada dimensión trans-regional, por otro no logra, de manera afín a The Jerusalem Show, un desarrollo regional pues en buena medida fracasa en comunicar los dos lados de la frontera siendo la parte norte coreana objeto representado y no sujeto representante pues hay que considerar que buscar un intercambio con artistas norte coreanos nunca ha sido parte de los objetivos del proyecto, mirado, más bien, a fomentar una reflexión sudcoreana e internacional sobre esta zona y su aprovechamiento futuro, siguiendo el legado del Project DMZ: una reflexión en y sobre la frontera, sin rebasarla, y por eso extremadamente conceptual. Es, sin embargo, un proyecto de gran potencial que por su vitalidad internacional parece más prometedor respecto a la iniciativa israelí arriba mencionada, una iniciativa en devenir aunque aún fuertemente

condicionada por el legado político y económico della Guerra Fría y de la Guerra de Corea.

303

3.2.7 Curar la frontera en tiempos de pandemia: iniciativas virtuales durante la contingencia COVID/SARS-19 (2019-2022).

La pandemia COVID/SARS-19 supuso un inevitable replanteamiento curatorial también para las iniciativas curatoriales previstas para los años culminantes de dicha contingencia, dificultad que ha sido enfrentada mediante soluciones diferentes que vale la pena describir brevemente empleando como referencia las ediciones 2021 de Juntos Aparte y The Real DMZ Project.

Si el primero reaccionó a la pandemia con su primera exposición en Bogotá, en el Museo Nacional de Colombia, derivando de esta una serie de contenidos digitales que incluyeron una presentación y un recorrido, su contraparte coreana optó por una edición únicamente virtual, elaborando un video en la cual se presentaron obras realizadas por un numero reducido de artistas invitados que siguieron interviniendo el sitio de la frontera como en las ediciones anteriores, aunque en ausencia de público y sin las experiencias de residencia artística que caracterizan el proyecto. Dichas iniciativas representaron una innovación metodológica en ambos casos, permitiendo, en el caso de Juntos Aparte, dialogar directamente con una comunidad capitalina geográfica e ideológicamente distante de la frontera, aprovechando la contingencia como oportunidad única para reforzar el diálogo nacional entre centro y periferia. Para el proyecto The Real DMZ, la virtualización resultó más frustrante pues no se dio ocasión de una musealización ni de cualquier otra interacción directa con el público coreano: sin embargo, la virtualización también abrió nuevas oportunidades para el proyecto pues, por un lado, implicó una divulgación más amplia dada por una simulación de recorrido que constituye el primer caso de visita virtual del proyecto. Por otro lado, la pandemia, y especialmente su ablandamiento a inicios de 2022, no le impidió al proyecto seguir con las exposiciones antológicas colaterales en el extranjero que conforman su estrategia híbrida, siendo la más reciente la versión australiana de “Negotiating Borders” de 2022 en Sydney.

Para Juntos Aparte, la pandemia del COVID-19 ha frustrado el formato usual de la iniciativa con cuanto propuesta itinerante de fuerte carácter performativo y comunitario, comportando el aplazamiento local de la tercera edición y la adaptación a formas de presentación más tradicionales, situación esta que ha significado, a la vez, una oportunidad de negociación periferia-centro dada la exportación de la iniciativas en exposiciones que tuvieron lugar en el Museo Nacional de Colombia de Bogotá, en 2021, y en el Centro de Arte Contemporáneo y Museo de la Inmigración de Buenos Aires, e¹⁴¹n 2022, tejiendo idealmente una red de intercambio latinoamericano entre centro y periferia, promoviendo la de-centralización y la interculturalidad en el debate sobre las fronteras en espacios institucionales capitalinos.

Asimismo, la pandemia ha determinado para el Proyecto Maya Transfronterizo un enfoque temático inaugural que ha representado la estrategia narrativa escogida, dada su actualidad y la estrecha vinculación con los conceptos problemáticos de límite y de identidad, para el desarrollo de un intercambio subversivamente trans-fronterizo en el cual artistas mayas y zoque se confrontaban sobre la experiencia de la pandemia desde los dos lados de la frontera, aprovechando, como Juntos Aparte, las posibilidades de expresión y difusión permitidas por la digitalización, inicialmente único medio posible para romper el aislamiento impuesto por la pandemia que se ha ido configurando como momento inicial de una larga serie de prácticas compartidas que continúa, tras el cese del estado de emergencia, explorando el potencial de un diálogo pan-maya y pan-americano que ofrece una valiosa mirada alternativa en los procesos de representación y significación del mundo contemporáneo.

En la mayoría de los casos, el cierre de fronteras de la pandemia no ha detenido el trabajo de la curaduría fronteriza, la cual, respondiendo al empeoramiento de la crisis migratoria originada por la contingencia, ha tenido que reaccionar mediante estrategias curatoriales “de supervivencia” garantizando la continuidad de la iniciativa coherentemente con su misión y visión, confirmando el compromiso comunitario y la resiliencia del comisariado fronterizo. Dicha continuidad confirma la vocación contra-narrativa de la frontera y su relevancia en la construcción de formas de representación

¹⁴¹ Véase: https://bienalsur.org/es/single_agenda/296. Consultado el 16 de mayo de 2022.

identitarias viables a nivel local y global, recuperando disruptivamente un sentido público y comunitario del espacio que invita a mirar y actuar desde otras y múltiples perspectivas, en ocasiones abiertas o reforzadas por la experiencia de la pandemia, a la actual crisis eco-social.

La curaduría fronteriza ha mantenido, a pesar de la excepcionalidad de las circunstancias recientes, un papel resiliente que tras la pandemia COVID-19 resulta fortalecido por enfrentarse con múltiples acepciones y estrategias de control, de límite, buscando soluciones viables para la sobrevivencia de un diálogo internacional acerca de las fronteras que determinan nuestro vivir y confirmándose, en este sentido, como herramienta destacada en el discurso cultural contemporáneo.

4. APROPIACION Y DISRUPCION ARTISTICA DE LA FRONTERA II: PROPUESTAS ARTISTICAS Y PROYECTOS COMUNITARIOS.

El presente apartado está dedicado a aquellas iniciativas artísticas, algunas autónomas y otras vinculadas a las propuestas curatoriales descritas en el apartado anterior, que destacan por un enfoque fronterizo específico, que en determinados casos ha marcado la trayectoria de artistas que se mencionarán justo en su final. Más allá de la curaduría, hay, de hecho, proyectos artísticos que manifiestan con fuerza las problemática inherentes el tema fronterizo, a veces anticipando la fortuna curatorial y el carácter transnacional que ha definido el desarrollo artístico del tema en la última década.

305

Se empezará por una reflexión introductoria mirada a la definición de este fenómeno, reflexión que surge de un fructuoso intercambio de ideas acerca del papel jugado por el concepto de frontera en el arte contemporáneo en el marco del treintaicincoavo congreso del Comité International d'Histoire de l'Art, y, específicamente, de su segunda sección, titulada significativamente “Border as Method” citando el ya mencionado ensayo de Mezzadra y Neilson (2013)¹⁴².

Entre otras cuestiones tratadas acerca de este tema y debatidas en la sección, se han levantado dudas acerca de la naturaleza misma del concepto de “border art”, así como de encuadrar a la práctica artística del concepto de frontera en un marco globalizado: la frontera emergida de estas reflexiones se define por su porosidad e inestabilidad, un “*shifting border*” que es incompatible con cualquier intento tradicional de catalogación con base regional y hasta temática – pues el concepto de frontera manifiesta diferentes naturalezas en sí, interiores y exteriores, así como regionales y transregionales, polivalencia que se ve potenciada por los procesos de creación y divulgación cultural de la era global. De hecho, tratase, ahora más que nunca, de una frontera glocal con intersecciones múltiples a nivel social y cultural, es decir, que se inscribe y relaciona con una multitud de historias particulares y colectivas vinculadas a un panorama histórico, social y político mucho más vasto que el contexto

¹⁴² El programa del congreso puede ser consultado al siguiente enlace: <http://www.ciha2022.mac.usp.br/>. Consultado el 23 de junio de 2022.

norteamericano del cual había surgido, y al cual se queda vinculado en buena medida, el concepto de *border art*. Escoger una nomenclatura adecuada no es, por supuesto, secundario para la definición del fenómeno: la perspectiva escogida para esta investigación impone una depuración no solo terminológica sino, más en general, metodológica, distanciándose tanto de expresiones que aparecen ya anacrónicas si consideradas desde un sesgo global, deslocalizado – aunque no inconsciente de la riqueza de lo local – del arte en fronteras, y que sería un error historiográfico adoptar por inercia, cuanto de la tendencia a colocar etiquetas fáciles y forzosas que tanto ha caracterizado la historiografía artística del siglo pasado, seguido siguiendo otro tipo de inercia, eurocéntrica o neoliberal que sea, que resulta todo inadecuada para un análisis comparativo de carácter rizomático como aquel escogido para el presente camino interpretativo, y, más en general, en el marco de un estudio global.

Ya los tiempos parecen maduros para una mayor fluidez narrativa, que vaya acomodando más que distinguiendo con anhelo ilustrado de clasificación los distintos fenómenos culturales a los cuales estamos asistiendo.

El próximo sub-apartado pretende, como es más oportuno en el contexto de este trabajo de tesis, señalar la ambigüedad y el anacronismo de cierta terminología aplicada a dichos fenómenos, especialmente en lo que va del siglo XXI, y tomar una postura crítica frente a dicha problemática, proponiendo distinciones y posibles soluciones terminológicas, dando un paso en un campo inexplorado que sólo los futuros desarrollos permitirán nombrar de manera más acertada. Por supuesto, nombrar sigue siendo fundamental, desde tiempos inmemorables dar el nombre significa dar vida, manifestar, aparecer, corresponde, además, a una atribución de valor, y hasta influenciar el futuro: el nombre viene cargado de una connotación mayéutica que permanece implícita en el acto de nombrar. De hecho, dicha aclaración terminológica no podría ser más urgente, pues deriva de la necesidad de re-calificar y su desplazar, geográfica y semánticamente, las vivencias contemporáneas con sus manifestaciones culturales. Vale entonces la pena detenerse en una breve reflexión introductoria acerca de la nomenclatura hipotéticamente más adecuada para describir la proliferación de iniciativas artísticas y curatoriales que están surgiendo a raíz, y en el sitio, de las fronteras geo-políticas, y, por

extensión, socio-culturales, y este constituye el propósito del primer sub-apartado del presente capítulo, en el cual se presentará un breve estado de la cuestión relativa a la terminología que se ha empleado para el arte producido en y para la frontera, a partir de sus primeras manifestaciones a mediados del siglo pasado, presentando las oportunas distinciones, destacando formas de continuidad, y adaptándola a los desafíos de un contexto globalizado.

El segundo sub-apartado retoma la estrategia de análisis comparativo de casos de forma especular respecto al apartado anterior para proponer un desarrollo coherente con la descripción de la contraparte curatorial del fenómeno, mirado a destacar tanto la riqueza peculiar cuanto las afinidades, vivenciales y narrativas, de los artistas que se han enfrentado con la temática fronteriza con una reiteración y un esmero que llevan a considerar este concepto en cuanto criterio metodológico de su quehacer artístico. Se trata de artistas que destacan por su enfoque en el concepto de frontera y por la intervención reiterada en contextos geo-políticamente liminales y conflictuales, que parecen describir cierta tendencia que va manifestándose con mayor intensidad desde los años Ochenta del siglo XX, en coincidencia con los orígenes de los procesos de globalización: los representantes históricos de esta tendencia serán recordados en la parte final del primer sub-apartado, dedicada a los orígenes, la evolución y el legado del concepto histórico y localizado que se incluirá en la expresión de *"border art"*, mediante una narración histórico artística que también funciona como elemento de transición, y preámbulo necesario, al análisis de casos del segundo sub-apartado, el cual se propone presentar e interpretar comparativamente, el desarrollo actual del arte desde y sobre la frontera. El presente capítulo es, entonces, guiado por el doble intento de sistematizar semántica e históricamente dicho fenómeno.

4.1. Estado de la cuestión: ¿"Border Art"? Un acercamiento histórico y metodológico desde la frontera norteamericana.

Como se ha sugerido en el apartado curatorial, el concepto de *"border art"* debe ser leído desde una perspectiva más bien regional, referida específicamente a iniciativas desarrolladas en y a partir de la frontera

norteamericana entre México y Estados Unidos, razón por la cual parece no solamente forzoso sino inapropiado describir a iniciativas artísticas y curatoriales fronterizas referidas a otros marcos históricos y culturales mediante la expresión de “border art”.

Con esta consideración en la mente, cabe sin embargo recordar cómo esta experiencia regional haya inaugurado una práctica artística aplicada a la frontera que continuarán a manifestarse en iniciativas recientes de en otras regiones fronterizas y en un contexto globalizado: es con el Border art que se empieza a sugerir la idea de la frontera en cuanto vehículo contra-narrativo y espacio para la lucha democrática, lo cual es evidente en las instalaciones del BAW/TAF y de Las Comadres. La perspectiva de la frontera vista disruptivamente como oportunidad de narración incluyente y como espacio público a reapropiar y re-significar mediante una práctica artística y curatorial de fuerte vocación social representa el gran legado del arte fronterizo norteamericano y de las luchas sociales y políticas chicanas del segundo postguerra. Asimismo, la metodología empleada en la frontera norteamericana para desarrollar prácticamente dicha perspectiva manifiesta una continuidad significativa con experiencias artísticas de la frontera recientes y referidas a otras regiones: como visto en el apartado anterior, es en el marco del Border art que se inaugura un discurso curatorial fronterizo, que concibe a la frontera en cuanto espacio para el comisariado, invirtiendo en el potencial contranarrativo de la práctica performativa, del happening y del video-art, medios que siguen liderando las practicas artísticas en fronteras de este inicio de siglo XXI también en regiones diferentes a la norteamericana.

Si, entonces, conviene abstenerse de emplear la expresión de Border art para el arte referido a la frontera fuera del contexto norteamericano – y con esta expresión sigo refiriéndome al marco de la frontera entre México y Estados Unidos pues las fronteras de Norte América no se limitan a esta, hay por ejemplo en la frontera entre Estados Unidos y Canadá otro foco de complejidad y, a veces, conflicto en esta región – hay también que reconocer cierta continuidad conceptual y práctica con este primer movimiento localizado y sus manifestación contemporánea.

Asimismo, recurrir a la expresión de Border art o a cualquier otra como “arte fronterizo” o “arte de la frontera” con la intención de categorizar el fenómeno sería problemático si considerado desde una perspectiva opuesta a la muy delimitada – exterior y regional – considerada hasta ahora: generalizando el concepto de arte referido a la frontera, esta última se configura sobretodo como una construcción interior, un paisaje mental, que solo en un segundo momento origina una demarcación geopolítica con su relativo aparato de control. Considerando, entonces, al concepto de frontera desde su acepción más amplia, interna y des-territorializada, nos damos fácilmente cuenta de cómo dicha perspectiva comportaría un desborde considerable de la “categoría” de arte fronterizo por ser lo liminal o “borderline” elemento emblemático de buena parte de la producción cultural contemporánea.

De Bourriaud a Mezzadra y Neilson, los autores que se han aproximado a una definición socio-cultural de la era global coinciden en individuar en lo intersticial, y en la hibridación que este implica, una clave de lectura fundamental, y es por esta razón que, desde una perspectiva amplia, la presente investigación debe ser considerada, como se ha venido demostrando, por su capacidad de reflejar las prácticas sociales y culturales de una era caracterizada por la intensidad de los flujos migratorios a nivel global, una era en la cual todos somos frontera. Sin embargo, una lectura que presenta a la frontera como expresión del espíritu de nuestros tiempos se presta, por otro lado, a un desborde conceptual pues si la sociedad y la cultura hodierna se desarrollan en buena medida a partir del concepto de frontera, lo mismo se puede afirmar de la mayoría de la producción artística y curatorial actual, es decir conceptualmente prácticamente toda la producción cultural de la era global se podría definir como fronteriza. Esta consideración impone una afinación metodológica que permita canalizar dicha perspectiva a través de un objeto de estudio emblemático, esto es, un símbolo y catalizador de las tendencias sociales, políticas y culturales referidas al concepto de frontera: he ahí la necesidad de volver al territorio, natural y antrópico, de la frontera. Si la frontera física, territorial, es catalizador de una narración de lo liminal que es cada vez más emblemática en la definición de la contemporaneidad, esta puede ser herramienta metodológica destacada en el análisis de las dinámicas socio-culturales hodiernas, razón por la cual este proyecto parte de un análisis

comparativo de fronteras territoriales: para demostrar como ese *limes*, territorial y concreto, se vuelva conceptualmente poroso, dinámico y subversivo bajo la acción de la sociedad civil y las propuestas artísticas y curatoriales que de esta surgen.

306

El arte y la curaduría que en el presente estudio se definen como “fronterizos” o “en fronteras” y deben ser leídos, entonces, desde esta doble perspectiva: como fenómeno local, geo-políticamente localizado y territorialmente connotado, y global por la difusión capilar de esas fronteras militarizadas y, aún más importante, por las conexiones semánticas y sociales que estas iniciativas desarrollan a nivel trans-regional, tejiendo una compleja red de relaciones individuales y colectivas que va plasmando una contranarración de los conceptos de frontera, marginal e identidad: fenómeno que nos lleva, una y otra vez, a la conclusión que, para citar a Marcelo Brodsky (2019-2020), “la frontera nos une”, ahora más que nunca.

4.1.1 Orígenes, evolución y legado.

307

La introducción histórica contenida en el ensayo de Ganivet (2020) para su propuesta de una estética del muro fronterizo representa un buen punto de partida para reconstruir, más allá del Border art, el desarrollo del concepto de arte fronterizo a continuación de la perspectiva brevemente descrita en el sub-apartado anterior. En aquella que la autora define como una historia de la estética del muro fronterizo proponiéndonos una acercamiento, como visto, problemático por su propuesta de una visión fetichista y estética del muro, este aparece como sujeto artístico ya en ejemplos antiguos como las estelas empleadas en el Antiguo Egipto para marcar los límites del reino, que funcionaban, a la vez, como objeto de devoción al faraón al cual se debía su puesta *in situ*, y entonces también como memorial, y como auspicio para la conquista de aquellos territorios limítrofes a los cuales la estela se asomaba: ya en estas primeras manifestaciones hallamos la doble dimensión, interior y exterior de la frontera, así como ese concepto, que tendrá continuidad hasta nuestros días, de frontera como espacio ritual, en cuanto vehículo espiritual, de

catarsis y memoria¹⁴³. Esta relación entre frontera y sagrado se repite, como es sabido, en el mito y la realidad romana, empezando por el *pomerium* trazado por Rómulo para seguir con la presencia en el área del famoso templo de Júpiter en el Campidoglio de un *sacellum* dedicado a *Terminus*, divinidad jupiterina referida a las piedras puestas a delimitar cualquier propiedad privada y los límites del Estado en la Antigua Roma, y, por extensión, a un concepto de orden y paz pues, como nos recuerda Ovidio al reportar la oda que se le dedicaba justo en ocasión de los *Terminalia* (el 23 de febrero, fecha liminal del mismo calendario romano), sin este dios “cada terreno estaría en disputa”¹⁴⁴. *Terminus* se presenta entonces como entidad defensora del orden constituido, un orden naturalmente constituido, que vincula la propiedad privada a lo que podríamos definir como un derecho natural (siempre desde una perspectiva romana, y entonces sólo y únicamente para los ciudadanos romanos y sus ancestros latinos) pues el dios *Terminus* es definido en la oda reportada por Ovidio como inmune a la ambición y la corrupción, un derecho que, entonces, supuestamente no podía ser comprado y, una vez obtenido por un romano mediante herencia o conquista, era incorruptible e inamovible pues cada límite es sacralizado justo a partir de esta perspectiva y dedicando al mencionado dios. Este ideal orden constituido se refleja, por lo tanto, en la delimitación territorial, que es garantía de concordia entre los ciudadanos según una forma de pensar el territorio y la propiedad típica de la cultura latina. En interpretaciones visuales posteriores, adscritas sobre todo al Renacimiento (como Holbein el Joven, Davent, y Primaticcio, para citar algunos) el dios es representado como un *erma* plantada en el terreno, al aire libre, y de hecho sabemos que hasta la piedra que manifestaba al dios en el interior del mencionado templo de Júpiter en el Campidoglio recibía la luz directa de una abertura practicada en la techumbre del edificio para que esta fuera visible desde el cielo, conectando orden divino y terrenal. Desde Antiguo Egipto, entonces, las piedras fronterizas visibilizan al Estado y lo conectan a un concepto de orden permeado de divinidad mediante la figura vehicular del faraón o *Terminus*.

308 Élisabeth Ganivet, *Border Wall Aesthetics, Artworks in Border Spaces* (Nueva York: Columbia University Press, 2019), 19-20.

309 Publio Ovidio Nasone, *Fasti* (Bologna: Zanichelli, 1968), Libro II, 640-680.

Sin embargo, tenemos que esperar al siglo XX y al segundo posguerra para una representación recurrente y crítica de la frontera en las artes: más allá del fenómeno ya descrito del *Border art* americano, entre las primeras iniciativas en este sentido producidas en el contexto europeo se debe mencionar la instalación del muro “dulce” y efímero (*Sweet Wall*, 1970) de Allan Kaprow en las proximidades del muro de Berlín, en la cual el artista se confirma como gran pionero de la figuración contemporánea al enfocarse en un tema, el muro fronterizo, y mediante una estrategia de reapropiación espacial colectiva que tendrán un seguimiento considerable en las futuras práctica artísticas sobre la frontera. Si la ironía pop manifiesta en la elección de erigir un muro de pan con mermelada se puede leer como contextual, la lectura del muro como entidad porosa, efímera, a consumir – en la que el artista había planteado como una sátira política extremadamente coherente en el clima de la guerra fría – resulta ser sumamente interesante pues anticipa un concepto de permeabilidad, física y conceptual, de la frontera que está jugando un papel central en los debates recientes sobre la definición de este concepto, también en ámbito histórico artístico¹⁴⁵.

Justo la caída del muro de Berlín representa un punto de inflexión en el desarrollo del arte en y sobre fronteras tras los logros del BAW/TAF entre los años sesenta y noventa y la incursión kaprowiana en la temática, pues determina una multiplicación de reflexiones visuales sobre el tema fronterizo que propone de manera global y más sistemática a la frontera en cuanto espacio y médium contranarrativo: entre los primeros en recoger indirectamente este legado en la década de los noventa, cabe señalar a un grupo de artistas chinos y europeos que, más o menos motivados por la revolución geopolítica de 1989, retoman al objeto del muro en cuanto médium de disrupción crítica y formal.

311

Retomando el discurso de Ganivet sobre el origen del concepto de “*border wall aesthetics*”, la misma autora nos remite a cierta producción artística china disruptiva de finales del siglo acomunada por un enfoque formal y conceptual en la Gran Muralla China, individuando en esta otra manufactura vehicular de una narración compleja sobre fronteras que, al menos desde la época de la

¹⁴⁵ Véase el panel “Border as Method” del congreso internacional del Comité Internationale d’Histoire de l’Art (17-21 de enero 2022), del cual próximamente se publicarán las actas.

Revolución Cultural, entrelaza negociaciones identitarias de sesgo nacional, político y hasta de género¹⁴⁶.

Del *Vallum* de Adrián al “Muro de diez mil li”, las piedras terminales de la antigüedad se componen en vastos muros fronterizos que si bien pierden, en buena medida, su connotación sagrada mantienen una fuerte connotación simbólica en referencia al aparato estatal, visto como entidad homogénea, totalizante, y garante de orden y paz, anticipando el concepto moderno de frontera geo-política en cuanto baluarte del estatus quo.

La muralla china servirá, en particular, como objeto de propaganda para el gobierno revolucionario en función nacionalista, lo cual representa una novedad respecto a la visión tradicional de esta valla pues anteriormente no se concebía como símbolo nacional: esta es una perspectiva presente tanto en el discurso oficial cuanto en las creaciones de artistas e intelectuales en el extranjero, como en el caso de Lu Fo-Ting.³¹² En el primer caso, la muralla es descrita como gran hazaña del pueblo chino y como símbolo de su capacidad para resistir a cualquier adversidad y enemigo, e incluso de virilidad pues en un poema de Mao Zedong (*La montaña Liùpán*, 1935) el gran timonel afirmaba que quién no había subido a la Gran Muralla no podía decirse un verdadero hombre, una connotación que se profundizará en el quinto apartado, al analizar el performance propuesto por (Fen)-Ma Liuming en este sitio icónico.

En el segundo caso, la imagen de la Gran Muralla funciona como dispositivo de una memoria de la madre patria, como parte de una iconografía de la identidad cultural china que se desarrolla seguido en tonos nostálgicos y en diálogo con la gran tradición de pintura paisajista de la historia del arte chino antiguo, es decir con una noción de pasado áureo ya lejano en el tiempo y el concepto mismo de cultura en la China moderna. Es significativo notar como las primeras iniciativas sobre la frontera en el contexto inmediatamente posterior a la guerra fría procedan justo de este contexto: artistas como Zheng Lianjie, Xu Bing, Gu Wenda y Ma Liuming inauguran un diálogo artístico contemporáneo la poderosa simbología de la muralla, reapropiándose de su espacio y su forma para proponer nuevas negociaciones semánticas. Las intervenciones de estos artistas en el espacio de la frontera revelan y cuestionan las numerosas

¹⁴⁶ Elisa Ganivet, *Border Wall Aesthetics*, 29.

frontera internas a la identidad individual y colectiva de la China contemporánea, revive el potencial semántico de la Gran Muralla, y, más en general, del muro fronterizo, para presentarlo como oportunidad de disrupción: la frontera como espacio de auto-representación, de deseo y de reflexión histórico-cultural subvierte la firme inmovilidad de la muralla de la retórica oficial y la revocación nostálgica para regenerar la narración de la sociedad y la cultura nacional, exportando, a la vez, en el panorama internacional la idea de un aprovechamiento figurativo, social y político de la valla fronteriza y, más en general, de la frontera pues todos estos artistas – con la excepción de Ma Liuming – se establecieron en el extranjero de forma temporánea o permanente antes de finalizar el siglo¹⁴⁷.

En este apartado histórico me enfocaré en la propuesta de Zheng Lianjie y Xu Bing pues, aunque las cuatro iniciativas fronterizas consideradas para estos artistas representen todas referencias fundamentales en la historia del arte en fronteras, las intervenciones de Gu y Ma serán analizadas posteriormente, en el quinto apartado dedicado a las tendencias narrativas de la frontera, dada su relación destacada de la narración de la frontera de en cuanto lugar de la memoria y de negociación de género.

Ambas propuestas se adscriben a 1990, año significativo porque nos permite hablar de una reacción directa a un contexto internacional profundamente mutado, en el cual la reunificación de Alemania había sido vivida – como será confirmado por el trabajo de Zheng Lianjie – con cierto optimismo generado por la abertura y distensión de un largo conflicto mundial, conflicto que históricamente se hubiera podido dar por terminado en el sentir de ese entonces, aunque los desarrollos de la política internacional del siglo XXI desmentirán esta percepción: baste pensar en el ya citado protagonismo que está jugando en ella la política global de militarización de muchas fronteras clave de ese periodo, como la norteamericana o la coreana.

³¹³ Es en particular el trabajo de Zheng Lianjie, *Conmemorate for German Reunification* (1990) en manifestar este optimismo inicial y una relación directa con la reunificación alemana, inaugurando, junto con el trabajo de Xu Bing

¹⁴⁷ El caso de Xu Bing es particularmente emblemático dada su influencia ³¹⁴ el extranjero por su doble desempeño como artista y docente para la Cornell University. Véase: Sarah E. Fraser & Yu-Chien Li, *Xu Bing: Beyond the Book from the Sky* (Berlín: Springer Nature, 2020).

sobre la Gran Muralla, la innovadora visión de la valla fronteriza en cuanto oportunidad para la experimentación formal, la auto-representación y la reflexión socio-cultural: con una espontaneidad material, amantada de cierto conceptualismo críptico, de símbolos primigenios, Zheng dispuso un conjunto de piedras irregulares expoliadas de la muralla – y más específicamente de una parte ruinosa de la misma – por encima de un tejido blanco intervenido con grafismos abstractos que evocan la antigua práctica caligráfica, entrelazando historias y artes locales y globales. Otra operación prevista por la intervención de este artista con sus asistentes consistía en imprimir parte de la estructura, especialmente de las torres y del suelo del camino amurallado, sobre hojas de papel de aproximadamente 1X1 metros mediante la aplicación de tinta, a su vez bastante caligráfica, revelando los ladrillos por encima de los cuales la hoja había sido apoyada. La serie derivada de dicha operación manifiesta una importante reflexión sobre el concepto de estructura, revelando tanto su existencia física cuanto el proceso de construcción que ha llevado a su materialización, para la cual se requirió mano de obra que ensamblara los ladrillos a lo largo del tiempo: la iniciativa nos presenta una meditación performativa sobre el espacio y el tiempo de la muralla en cuanto estructura derivada de una movilización humana en la historia, de una sinergia de fuerzas que puede tanto construir cuanto derrumbar muros. Cada pieza pictórica derivada de esta acción muestra tanto su autonomía cuanto su dependencia de las demás y del modelo original, remitiendo a una visión tanto individual cuanto colectiva de esa historia. Asimismo, la Gran Muralla impresa sobre papel se percibe como efímera y como médium artístico, desmitificándola: Zheng reproduce a la muralla de manera fragmentada y a manera de homenaje a la tradición artística china de la caligrafía y el paisajismo que justo sobre hojas monocromas de papel ha encontrado su expresión a lo largo de los siglos, de manera que la operación de *Commemorate for German Reunification* puede ser leída como oportunidad para un diálogo entre el pasado y el presente artístico de China, y, a la vez, para una abertura al contexto internacional que inspire al entorno local, invitándolo a reflexionar sobre su historia y su identidad.

316

Cierta fetichización pictórica de la Gran Muralla está presente también en la propuesta de Xu Bing en el contemporáneo *Ghost pouding the Wall* (1990-1991): pieza clave en la trayectoria del artista junto con el *Libro del Cielo* (1989)

y su última pieza monumental antes de migrar a Estados Unidos – donde fue expuesta por primera vez – esta también deriva de la impresión de la muralla, en este caso en macro formato, respetando la escala natural de la estructura, y específicamente de una torre y una porción de muro en la sección de Jinshanling de la muralla, revelando la estructura mediante el calco en tinta ejecutado masivamente por un equipo de amigos y estudiantes del mismo Xu sobre grandes hojas de papel blanco, re-proponiendo esa estética monocroma exquisitamente conceptual que acomuna la pieza al trabajo de Zheng. Sin embargo, a diferencia del intimismo de la interpretación de esta artista, *Ghost pouding the Wall* evoca la poderosa monumentalidad de la muralla, de manera que hasta en su versión bidimensional esta parezca infranqueable. Pero este primer impacto, extra exposición de la unilateralidad, de la negación que la muralla encarna, parece ser desmentido, una vez más, por el soporte, es decir por la delgadez y flexibilidad del papel, de manera que una aparente celebración de la majestuosidad de la muralla se convierte en una reflexión amplia sobre el concepto de representación.

Otra afinidad con el trabajo de Zheng consiste en la carga disruptiva de la narración propuesta por el título: si la primera conmemora irónicamente a una reunificación geopolítica (y extranjera) en una muralla, y en una muralla que es símbolo nacional y símbolo adoptado por la retórica nacionalista, el segundo nos propone la idea de una muralla minuciosamente reproducida y “golpeada” pues en el título Xu juega con la palabra china para “construir”, la cual también puede significar “golpear”. Quienes golpean a la muralla, Xu con su equipo de asistentes, son fantasmas, y aquí el artista responde con otro juego de palabras a una crítica que le había sido movida por cierta prensa internacional acerca de su trabajo anterior, el mencionada *Libro del Cielo*, tachándolo de incomprensible, y entonces, social y políticamente deplorable por alejarse de los principios que aún guiaban, especialmente desde una perspectiva institucional, la producción artística en el contexto chino de los años noventa, al punto que para Xu se había empleado, en la misma columna, el apelativo de “fantasma” utilizado para los opositores políticos durante la Revolución Cultural. El título escogido para este performance que será instalación itinerante en ámbito estadounidense sugiere, entonces, una lectura política más evidente respeto a la propuesta de Zheng, transmitiéndonos la imagen del artista en

cuanto elemento política y culturalmente disruptivo y, por consecuencia, remitiéndonos a la idea del muro como oportunidad para una narración subversiva que nos invita a pensar en esas fronteras intangibles evocadas por la muralla mediante una conceptualización que la desmantela idealmente.

Ambas obras aprovechan la estructura de la valla en cuanto objeto figurativo y sitio de intervención artística para exponer la ambigüedad y la fragilidad del concepto de representación, relacionándose críticamente con un discurso histórico e identitario: la estructura arquitectónica, tanto tangible cuanto mitificada como toda gran frontera, remite a más estructuras, especialmente sociales, y a dispositivos narrativos en diálogo con la China anterior a la revolución (como ya sucedido con el *Libro del Cielo* en el caso de Xu). Son estas operaciones pioneras en la forma de relacionarse artísticamente con la valla fronteriza, revelando su potencial como sitio y objeto de disrupción mediante una estrategia prevalentemente conceptual y performativa, y desde una perspectiva tempranamente glocal. Es significativo que estas primeras reappropriaciones del sitio fronterizo fuera del contexto histórico-artístico chicano y de la frontera norteamericana se desarrollen de un grupo de artistas chinos cultivados en la tradición del arte caligráfico y pictórico tradicional y, a la vez, disruptivos en el ámbito de las artes contemporáneas chinas de los ochenta y noventa, mostrando la madurez del momento para instaurar un dialogo múltiple con el pasado local y el contexto contemporáneo internacional que pasa también por la figura de la Gran Muralla.

317

Los primeros desarrollos en ámbito occidental del arte sobre fronteras después de la experiencia norteamericana y de la incursión berlinesa de Kaprow en los sesenta también se dieron en la década de los noventa, algunos años después de las iniciativas descritas, y específicamente en el contexto europeo: la acción de Christian Philipp Müller, *Illegal border crossing between Austria and the Principality of Lichtenstein* (1993), representa una primera iniciativa pionera e icónica del arte fronterizo relativo a dicho contexto que consistió en la acción performativa de cruzar de un salto un canal coincidente con la frontera geopolítica entre los dos países, una frontera en este caso invisible en el contexto natural que permite al artista hacer hincapié en el carácter eminentemente conceptual de cualquier demarcación topográfica, desarrollando una

escenificación del antropismo del paisaje mediante un gesto que resalta la ausencia de delimitaciones naturales o humanas en este. La continuidad del paisaje natural, interrumpido solo por el diminuto canal saltado por Müller, banaliza cómicamente la hazaña, presentando al artista como figura dinámica y subversiva en su relación con su contexto, especialmente en clave social y política: no es un caso si iniciativas como esta han sido empleadas como ejemplo por Peter Weibel para coniar la expresión de “arte contextual”, con la cual pretendía distinguir aquellas prácticas de los años noventa originadas de la crítica institucional de las décadas anteriores que estaban redirigiendo su enfoque fuera de la institución, justamente en su contexto, así desarrollando una crítica socialmente connotada, es decir orientada, más específicamente, hacia “la construcción social de la realidad”¹⁴⁸. Efectivamente, el fenómeno del arte contextual de los años noventa representa un momento determinante en el desarrollo de un arte y una crítica artística que se relaciona con el entorno en función social, que si bien recupera el legado del land y earth art de los setenta termina dándole un giro social y políticamente más disruptivo, y adoptando una escala glocal, entre finales del siglo XX e inicios del XXI: una evolución confirmada, entre otras voces, por la lectura de la relación entre naturaleza y cultura ofrecida por Lucy Lippard en *The lure of the local* (1997), otro texto fundamental para la comprensión de este fenómeno¹⁴⁹.

Otra iniciativa artística de los años noventa seguramente a señalar en esta breve reseña de los orígenes del arte en fronteras es el famoso proyecto *The loop* (1997) de Francis Alÿs, el cual, de manera afín a la propuesta de Christian Philipp Müller, supone una notable evolución hacia lo conceptual en la historia del arte fronterizo, y manteniendo ese gusto tragicómico en la narración que – siguiendo indirectamente a Kaprow – será recurrente en las estrategias narrativas del muro del siglo XXI, baste pensar, en este sentido, en la actitud mostrada por acercamientos performativos al tema de artistas más recientes como Khaled Jarrar y Raeda Saadeh, cuyas propuestas serán analizadas en el siguiente sub-apartado. Asimismo, la iniciativa de Alÿs vuelve a proponer, aunque más sutilmente, a la figura del artista en cuanto disruptiva respecto a las

¹⁴⁸ Weibel, P. *Kontextkunst - Kunst der 90er Jahre* (Köln: DuMont Verlag, 1994), p. 57.

¹⁴⁹ Lippard, L. *The lure of the local. Senses of Place in a Multicentered Society* (New York: The New Press, 1997).

estructuras socio-políticas vigentes, que recurre a la ironía para señalar, nuevamente, el carácter artificial de las fronteras: el viaje, estrategia característica del trabajo de este artista, se desarrolla a escala global y es tan artificioso como esas fronteras pues, también en este caso, la obra tiende a enfatizar el antropismo exasperado en la relación del hombre contemporáneo con su entorno de una manera tal que la frontera, producto de una construcción mental coherente con una visión del espacio que ha sido reiterada, radicalizándose, en los siglos de la historia occidental de la Antigüedad a la fundación de las naciones modernas, alcanzando un clímax en los años de la guerra fría y, como nos señala la recurrencia del tema en las dinámicas sociales, políticas y culturales actuales, también en la era global. El exceso y la esterilidad de la lógica que origina la frontera llega a condicionar el comportamiento humano al punto de causar acciones ilógicas como tomar el camino más largo para llegar a un determinado destino: el artista le da la vuelta a la frontera y al mundo viajando de Australia a Estados Unidos, en una parodia política que evoca la intervención de Kaprow en Berlín, aunque desde una estrategia y un contexto histórico diferentes.

323

Alýs vuelve a enfrentar a las fronteras en trabajos como *The Green Line* (2004), que surge de un primer performance en São Paulo (1995), en la frontera histórica de Jerusalén que le da el título a este performance, y en *Sandlines, the Story of History* (2018-2020), filmado en Iraq, otro territorio históricamente marcado por las consecuencias violentas de la disputa geo-política. Tal vez no sea un caso si el artista escogió para su intervención a dos lugares emblemáticos en la historia global de la guerra fría pues representan casos radicales de paisaje antrópico, de espacios geográficamente homogéneos cuya historia y sociedad ha sido y sigue siendo determinada por las disputas políticas y económicas vinculadas a la definición del territorio nacional y a esferas de influencia internacional, pues permite, como es evidente en las tomas de *Sandlines*, una escenificación de lo absurdo que no admite cuestionamientos. La relectura crítica de la historia oficial manifiesta en la reapropiación del espacio mediante la línea verde, el espacio y – en este último caso – la juventud local, presenta al territorio fronterizo en cuanto espacio disruptivo en el cual es posible no solo recordar sino reivindicar una narración

alternativa de las negociaciones identitarias en acto en dicho territorio¹⁵⁰. La banalización es una estrategia recurrente en la performance de la frontera, característica de Alÿs y especialmente recurrente en el periodo del arte contextual y nunca realmente decaída en los trabajos que proponen un acercamiento al territorio fronterizo: si cualquiera puede trazar su línea en la arena, si unos niños pueden jugar con una historia conflictual en un territorio en disputa, todo exorcismo de la frontera es posible.

La primera multiplicación global de iniciativas de arte fronterizo se manifiesta, como visto, en el peculiar contexto de los años noventa desde perspectivas localmente peculiares acomodadas por una reapropiación performativa e irónica del espacio fronterizo que continúa el espíritu de las iniciativas del BAW/TAF, seguido con estrategias más conceptuales y desde una mirada trans-regional que será vastamente aplicada a las experiencias de arte y curaduría fronteriza de inicios del siglo XXI.

A continuación se ofrecerá una visión panorámica de estas propuestas recientes, primero desde una perspectiva europea y luego mediante un análisis de casos de escala global en el cual se valorará el trabajo de artistas seleccionados por el destacado papel que la frontera juega en su trayectoria.

4.1.2 Contra-narrativas artísticas al espacio Schengen

¿Porqué empezar este recorrido por un enfoque europeo? Como visto, Europa representa un contexto destacado en la formación del arte que se fue delineando como fronterizo pues aquí se dieron dos antecedentes conceptuales y formales necesarios para su pleno desarrollo en las primeras décadas del siglo XXI: el mencionado fenómeno del arte contextual emergido de las ruinas de la guerra fría, y el discurso postcolonial, aportaciones que representan las bases histórico-artísticas y teóricas sobre las cuales se construye la narración de la migración y la frontera. Más allá de la racionalización latina del limes brevemente descrita en el anterior sub-apartado, es en era colonial, y sobre todo en el pensamiento que esta ha generado tanto

¹⁵⁰ Ambos trabajos han sido publicados por el artista en su página web oficial: <https://francisalys.com/> Consultado el día: 31/12/2022.

en occidente cuanto en las (ex)colonias, cuando se forma el complejo sustrato social, cultural y económico que origina la multiplicación global de las fronteras geopolíticas y de las disputas sobre las mismas (*casus belli* por excelencia de la era moderna). Es en y desde Europa que la frontera geopolítica empieza en adquirir un carácter emblemático – y a implicar una fuerte inversión estatal – en ámbito político y cultural, visión que después de dicha era será extendida a los estados nacionales surgidos de los movimientos independentistas: aún muy dependientes del pensamiento colonial, los estados modernos extra-europeos derivan de la colonia su concepto de espacio y territorio nacional – lo cual justifica el esfuerzo común a todas las ex-colonias para diversificarse geopolítica y culturalmente entre los siglos XIX y XX – así como su repartición social, la cual perpetra, en la mayoría de los casos, un clasismo racial y centralista de matriz colonial que se manifiesta hasta nuestros días.

324

La propuesta *Transnational Capitalism Examined* (2016) de Oliver Ressler representa un buen punto de partida para entender estas dinámicas y el papel activista de mucho arte sobre la frontera europea, especialmente en la segunda parte del proyecto, *Border as Method*, citando abiertamente el ensayo de Mezzadra e Neilson (2013). Desarrollado en colaboración con el curador y teórico Mike Watson, el proyecto mezcla trabajos previos de Ressler, parcialmente derivados de la colaboración con los artistas Zanny Begg e Martin Krenn, con otros producidos específicamente para esta exposición, que se ha articulado en dos partes: *Transnational Capitalism Examined: Dancing on Systemically Important Graves* y la mencionada *Transnational Capitalism Examined: Border as Method*, expuestas respectivamente en los espacios de la Fondazione Pastificio Cerere y en la Galery Apart, ambas en Roma, entre setiembre y noviembre del mismo año. El proyecto está dedicado a un análisis de la globalización desde la representación de tres sectores del capital – el capital financiero especulativo, el complejo de seguridad militar e industrial, y el sector energético y extractivista – acomodados por su acción transnacional y por su papel preponderante en la globalización del capitalismo, cuya consecuencia son los levantamientos sociales, el colapso económico, y los ingentes flujos migratorios que conforman nuestra contemporaneidad. La parte de *Border as Method* enfrenta el tema desde la perspectiva brindada por Mezzadra y Neilson, para la cual las fronteras funcionan no sólo como

dispositivos de contención y negación de los flujos migratorios – en buena medida, desde las zonas de guerra y disparidad producidas por la acción de estos tres sectores – sino también para la articulación de los mismos, a través de una instalación multimedia que consiste de tres películas, entre las cuales la inédita *Emergency Turned Upside-Down*, una serie fotográfica, *lightboxes*, *wall* y *floor papers*, complementada por dos eventos colaterales curados por Mike Watson: *Art.Class.War*, presentación audio-visual y performativa sobre clasismo y militarismo en el contexto artístico, y *Boundaries and Confines*, dos seminarios sobre activismo para estudiantes de las universidades romanas.

Volviendo a la propuesta de Ressler, este aprovecha subversivamente el lenguaje mediático para el desarrollo de una figuración impactante que réplica el cinismo y la morbosidad del reportaje tradicional, combinándolo sabiamente con una práctica conceptual eficaz en la clara ilustración de las dinámicas de inclusión/exclusión que alimentan al capitalismo global, con especial referencia al estatus-quo europeo e italiano, mostrando sus contradicciones y consecuencias humanitarias y señalando a sus responsables, banalizando las justificaciones nacionalistas y económicas de su operar: para lograr dicha narración, la instalación alterna imágenes referidas al poder político de las naciones europeas, a la crisis económica global y a la crisis humanitaria de los migrantes que desafían dicho poder, mediante una selección y presentación crítica que no renuncia a la manumisión de la imagen, como en el caso del fotomontaje que cubre el Campidoglio romano con una enorme bandera italiana comentando la imagen con el texto “there is no a flag large enough to cover the shame of killing innocent people”, referido al cierre y la militarización de la frontera marítima italiana en el marco de las contemporáneas políticas internacionales italianas y europeas, responsables del genocidio en el Mediterráneo que continúa hasta hoy día¹⁵¹. Es una narración que ata cabos, presentando una serie de casos que aparentemente aislados como parte de una crisis global de los principios de representación y tutela política y social de la cual la defensa radicalizada, casi desesperada, del estado-nación europeo representa un síntoma ejemplar.

¹⁵¹ Véase: <https://www.thegalleryapart.it/exhibitions/transnational-capitalism-examined-border-as-method/>. Consultado el 19 de febrero de 2023.

Si en ámbito europeo ha habido numerosas exposiciones sobre fronteras extra-europeas, como la experiencia palestina de la frontera como *Keep Your Eye on the Wall* o la monográfica de Khaled Jarrar *Whole in the Wall* – ambas de 2013, año en el cual la denominación “State of Palestine” empieza a ser incorporada en los documentos oficiales palestinos por iniciativa del presidente Mahmoud Abbas, y Barack Obama visita Israel, Palestina y Jordania – son pocas las iniciativas curatoriales y artísticas enfocadas en las fronteras locales: si el tema de la crisis migratoria en la región ha sido abundantemente tocado por artistas y curadores, la frontera sigue siendo poco aprovechada como espacio disruptivo.

Otra excepción es constituida por un pequeño museo experimental nacido de la feliz colaboración entre instituciones locales, ciudadanos y asociaciones humanitarias: el Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo, inaugurado en 2016 en Lampedusa, frontera entre las más emblemáticas de la región, punto caliente de la crisis migratoria del Mediterráneo¹⁵².

La triste fama de Lampedusa la precede: es la puerta de Europa para muchos migrantes procedentes de Oriente Medio y el Norte de África, condición que ha convertido esta pequeña isla en el escenario y símbolo de una de las mayores crisis humanitarias del siglo XXI frente a cuyas costas se han dado algunos de los peores naufragios documentados en el Mediterráneo – emblemático aquel del 3 de octubre de 2013 en el cual se perdieron 368 vidas, que inspiró la formación de uno de los órganos fundadores del museo, el comité “Tre ottobre” – y entre las mayores disputas de derecho internacional y derechos humanos de la región, con una intensidad, una recurrencia y una resonancia mediática comparables sólo con la frontera entre México y Estados Unidos.

El Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo toca indirectamente el tema de la frontera enfocándose más bien en la narración comparada de experiencias migratorias desde y hacia Italia entre los siglos XX y XXI, pero su espacio de intervención es la frontera europea: al ubicarlo en Lampedusa sus fundadores quisieron transmitir un mensaje de esperanza, generando una oportunidad de intercambio socio-cultural en un sitio que para muchos representa el primer contacto con Europa, huyendo la centralización para

¹⁵² Véase: <https://www.comitatotreottobre.it/museo-della-fiducia-e-del-dialogo-per-il-mediterraneo/>. Consultado el 2 de enero de 2023.

apostar por un espacio narrativamente denso y negativamente connotado que se presenta como atractivo cultural caracterizado por dos dispositivos altamente simbólicos, es decir el museo y la *Porta del Mediterraneo* (2008) de Mimmo Paladino. Esta última es sin duda la obra de arte más famosa en Lampedusa, y sitio de referencia para todo encuentro y manifestación en la isla sobre el tema migratorio, obra que se puede definir como anti-monumento no sólo por sustraerse al concepto tradicional del monumento histórico centrado en una figura heroica vinculada a un determinado discurso nacional sino también por el mecenazgo no gubernamental y la narración anti-hegemónica que este propone: con su tamaño monumental (5x3 metros) y su superficie de cerámica policromada en los tonos pensada para reflejar la luz solar y lunar convirtiéndola en faro para quién llega del mar, la *Porta* es un monumento que entrelaza pasado, presente y futuro siendo memorial para quien perdió la vida en el mar intentando alcanzar esta costa, un homenaje a la esperanza que empuja al migrante, y un auspicio de hospitalidad y diálogo. La decentralización también ha inspirado el proyecto de este monumento ubicado a orillas del mar, lo más cerca posible de África (en Punta Cavallo Bianco), buscando una primera interacción con quienes arriban a la costa.

Asimismo, en su función de memorial la obra nos remite una vez más a la década de los noventa pues el proyecto nació del momento en el cual Palladino se enteró de un primer macro naufragio que interesó las costas sicilianas, aquel ocurrido en Porto Palo en 1996 causando casi trecientas víctimas entre los migrantes procedentes del subcontinente indio que intentaron llegar a Siracusa esa nochebuena en un barco de fortuna: un evento que se puede leer como inaugural de la crisis humanitaria del Mediterráneo y que nos remite a la última década del siglo XX como momento de germinación de la crisis migratoria vigente y de respuesta cultural a la misma.

El museo es también lugar de la memoria: proyecto en devenir, con una sección para jóvenes aún en desarrollo, su colección permanente se inserta en una tradición museográfica consolidada que se originó de los museos de sitio del holocausto en la segunda mitad del siglo pasado para luego ser adoptada por aquellos recintos dedicados a las memorias de diásporas y genocidios de la historia contemporánea. Una parte consistente de este tipo de museografía

suele centrarse en la exposición de objetos de uso cotidianos de las víctimas conmemoradas por el recinto, objetos que se encuentran, trágicamente abundantes, también en este museo: son objetos recuperados de hechos luctuosos ocurridos cerca de la costa lampedusana entre 2013 y 2016. El testigo material es acompañado por la elaboración, en forma de dibujo, de la experiencia evocada por dichos objetos: se trata de dibujos de migrantes, en particular de Adal – refugiado eritreo víctima de torturas después de haber sido repatriado cuyos dibujos han servido como prueba de las atrocidades cometidas por el gobierno eritreo antes las Naciones Unidas – y de una niña siriana, Sheradaze, testigo de las condiciones de vida en el campo de prófugos de Indomeni (Grecia). Entre los varios dibujos de Adal, hay uno en particular que llama la atención, una hoja sobre la cual, con estilo caricatural, se representa a un bote inflable cargado de migrantes volcándose en el mar provocando la caída y el hundimiento de los migrantes a bordo: la escena es observada desde atrás de un vidrio, como si se tratara de una pecera, por un grupo de personas que no tardamos a identificar como espectadores occidentales asistiendo pasivamente a la escena con curiosidad más que empatía, en una referencia evidente a la espectacularización mediática de la crisis migratoria – globalmente recurrente en la narración hegemónica de la frontera – y a una empatía imposible generada por la normalización, desde occidente, de toda crisis humanitaria referida a África y Oriente Medio.

La experiencia del naufragio es, en fin, objeto de un último y más reciente espacio del museo, la denominada “Stanza del Naufragio”, que consta de una instalación audiovisual en la cual dicha experiencia es recreada de manera inmersiva, en un simulacro que enriquece una museografía que, partiendo de la reconstrucción de una historia común de los flujos migratorios, mina sistemáticamente el concepto de alteridad que, por otro lado, caracteriza la narración hegemónica de los fenómenos migratorios contemporáneos.³²⁶ La simulación de la experiencia del migrante clandestino propuesta por el museo hace pensar en otra iniciativa afín y vinculada, en parte, al contexto italiano que tuvo gran repercusión y tal vez haya inspirado la idea de la “Stanza del Naufragio”: me refiero a la película en *virtual reality* (VR) *Carne y arena* (2017) de Alejandro Iñárritu, la cual representó una iniciativa pionera en el aprovechamiento artístico y humanitario de esta nueva técnica para relatar

mediante una experiencia inmersiva la historia – basada en entrevistas a migrantes mexicanos y centroamericanos – de un grupo de migrantes cruzando ilegalmente la frontera norteamericana, y que entre sus patrocinadores y expositores ha visto la participación de la Fondazione Prada de Milán, que presentó la obra en la sede milanese de “Osservatorio” tras su estreno en el Festival de Cannes del mismo año.³²⁷ Si bien *Carne y arena* representa una experiencia aislada, no vinculada a la migración en el Mediterráneo y expuesta en contextos prestigiados muy lejos de ambas fronteras, esta misma puede ser leída como un primer paso en una narración del fenómeno migratorio contemporáneo que adopta una estrategia inmersiva, de simulacro, aprovechando la oportunidad ofrecida por las últimas tecnologías continuando la apropiación y re-significación del lenguaje mediático propuesta en trabajos a su vez pioneros como la serie de Antoni Muntadas *On traslation: Fear/Miedo* (2005) y *Miedo/Hauf* (2007), de la cual se hablará en el siguiente apartado.

El área marítimo de Lampedusa forma parte de una de las fronteras más militarizadas y políticamente instrumentalizadas de la zona Schengen, espacio europeo anhelado por el migrante, que tanto presume la eliminación de fronteras internas descuidando, en el miope optimismo de su discurso eurocéntrico, la impenetrabilidad y seguido la extrema violencia que caracterizan sus fronteras externas, resultado de una política internacional europea sistemática que en la versión italiana del boletín oficial del Parlamento Europeo – por supuesto a la voz “Seguridad” – es condenada cínicamente en cuanto “último recurso” a emplear frente a la crisis migratoria contemporánea¹⁵³. Mientras tanto, los objetos y dibujos expuestos en Lampedusa nos cuentan otra historia.

El mismo año de la fundación del Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo, Ai Weiwei replicaba, en un notorio performance, el hallazgo del cuerpo sin vida de Aylan Kurdi, el niño migrante sirio víctima de un naufragio que se ha convertido en símbolo de la crisis migratoria en el Mediterráneo encontrado en la orilla del mar de la isla griega Lesbos, en una zona fronteriza trágicamente famosa no sólo por los naufragios cercanos a su costa sino

¹⁵³ Véase:

<https://www.europarl.europa.eu/news/it/headlines/security/20190612STO54307/schengen-guida-alla-zona-europea-senza-frontiere>. La página, datada 2019, es lo primero que aparece al digitar “zona Shengen” desde un browser italiano. Consultado el 27 de marzo 2023.

también por hospedar el campos de prófugos más grande de Europa, tristemente conocido por las condiciones deshumanas de vida de sus habitantes y por accidentes de todo tipo, particularmente incendios. El performance de Weiwei genera un juego de espejismos entre la toma de el mismo acostado en la playa en la misma pose en la cual fue hallado Aylan y la toma original con el niño sirio, obligándonos a la vista dolorosa de esta imagen y sugiriendo, a la vez, su identificación empática y vivencial con la víctima siendo él mismo sujeto diaspórico, dándole, entonces, un sesgo humano y global a la narración de este facto.³²⁸ En la segunda década del nuevo siglo, las fronteras del espacio Shengen empiezan a ser empleadas como espacio de narración y memoria de esta crisis, convirtiéndose en objeto de cuestionamiento recurrente en ámbito artístico: la definición de su territorio, con los mecanismos de inclusión/exclusión que esta conlleva y exhibe en cada frontera, su militarización y su impacto en la experiencia de los migrantes han sido objeto, como mencionado, de un sinnúmero de iniciativas artísticas a nivel regional y trans-regional (baste pensar, en este último caso, en la macro exposición del Institute of Contemporary Art de Boston “When home won’t let you stay: Migration through Contemporary Art” en 2019-2020). No es mi intención, dado el tema del presente proyecto, analizar detenidamente este vasto y complejo conjunto de propuestas sobre los flujos migratorios hacia Europa sino seleccionar de este grupo algunos casos vinculados al espacio y a la temática fronteriza para incluirlos en la breve reseña de casos artísticos referidos al espacio Schengen de este sub-apartado, siguiendo el surco trazado por el concepto de Mezzadra y Neilson de la frontera como oportunidad de disrupción social y cultural. Como afirmado, el enfoque en la frontera es menos común de aquel en el tema migratorio y esta tendencia se refleja en la ausencia de trabajos críticos e histórico-artísticos dedicados al arte en y acerca de la frontera en ámbito europeo, laguna regional, esta, a la cual el presente sub-apartado intenta remediar al proponer una visión tentativa de cómo esta tema ha sido abordado en la zona Schengen, presentándose como boceto de una investigación más amplia sobre arte de las fronteras europeas que ameritará posteriormente una investigación a parte.

³²⁹ Considerando el estado inicial en el cual se encuentra la reconstrucción histórico-artística sobre el tema, no debe sorprender que el punto de partida

para identificar estas iniciativas haya coincidido con un pequeño proyecto virtual independiente, “Schengen Border Art”, que integra el blog “Shengenalia” creado por el académico canadiense Ruben Zaiotti, actualmente profesor del Departamento de Ciencias Políticas de la Dalhousie University de Halifax y autor de *Cultures of Border Control: Shengen and the Evolution of European Frontiers* (2011)¹⁵⁴. Iniciado en 2019, este proyecto en devenir tiene el objetivo delinear un mapa de las expresiones artísticas contemporáneas enfocadas en las fronteras europeas, surgiendo, como es el caso de la presente investigación, de la constatación, por parte de Zaiotti, de la multiplicación de propuestas con este perfil en las primeras dos décadas del siglo XXI, reconociendo en este fenómeno un objeto de estudio que amerita una divulgación y un análisis sistemático.

Las iniciativas curatoriales, a diferencia de la región norteamericana, son contadas y representan casos aislados lejanos de los circuitos artísticos tradicionales de la región, desarrollándose como crítica y activación de la provincia al centro al surgir de formas aglutinantes de iniciativa ciudadana.

La exposición con relativo workshop “Without borders”³³⁰ *Some critical reflections on European and global border conditions* (2009), en el centro cultural Magacin de Belgrado, representa un primer caso europeo en este sentido: generada por la colaboración de los colectivos Kontekst Belgrade y H.arta Group de Timisoara a partir del proyecto “Without borders” surgido de la invitación de este último colectivo al veintavo jubileo del programa austriaco de residencia artística KulturKontakt¹⁵⁵ ³³¹. La iniciativa se propone como oportunidad de reflexión sobre dicha expresión, tan mitificada tras la activación de la zona Schengen, lidiando con las paradojas que acompañan los procesos de desaparición de las fronteras europeas, que si, por un lado, se manifiestan en una promoción de la democracia, de los derechos humanos y de la libre circulación interna a dicha zona, han comportado, por otro lado, una intensificación de “racismo, exclusión, explotación, violencia, y el poder de la muerte en esta nueva Europa (unida) bajo el capitalismo neo-liberal”, y

¹⁵⁴ Zaiotti, R. *Cultures of Border Control: Shengen and the Evolution of European Frontiers* (Chicago: The University of Chicago Press, 2011).

¹⁵⁵ Constituidos respectivamente por Vida Knežević, Ivana Marjanović y Marko Miletić, y por Maria Crista, Anka Gyemant y Rodica Tache. Véase: <https://workshopwithoutborders.wordpress.com/about/>. Consultado el 9 de enero de 2023.

explorando, especialmente mediante el taller, “nuevas formas de acción política”¹⁵⁶. Este último se dirigía a estudiantes y jóvenes artistas, historiadores del arte y teóricos a secciones de lectura, proyecciones audio-visuales, debates, lectura y escritura creativa, y de creación artística que consistió sobre todo en la producción de posters a partir de un trabajo de investigación en archivos de Belgrado durado los siete días del taller.

La definición de frontera, a partir del concepto de traducción de la frontera de Iveković, enunciada por los dos colectivos en la presentación de la exposición resulta ser particularmente eficaz y amerita ser reportada:

While in order to ensure the endless circulation of capital, borders are on one hand disappearing, on the other hand they are constantly being reproduced on other levels (poverty, racism, patriarchy etc). As pointed out by philosopher Rada Iveković, borders are subject to constant reinterpretation, reincarnation and redrawing. The rich diversity of complex societies is evened out into a flat surface, whereby borders are introduced deep into the social canvas (“us” & “them”)... Creating some borders often enables others to be removed, but the principle of borders remains ¹⁵⁷.

333

Desde una periferia caliente de la eurozona, estos colectivos balcánicos desmienten, entonces, el discurso “schengenizado” de la austriaca KulturKontakt, manifestando formal y políticamente su desencanto y su denuncia, así de-centralizando el debate europeo sobre la frontera de una manera afín a otra respuesta curatorial procedente de la periferia oriental de Europa: *Border Key nEuropa* (julio 2013) curado por Holger Wendland, que se desarrolló en la frontera entre Alemania y Polonia como parte del proyecto internacional Transkaukazja, cuyo momento central consistió en el encuentro entre artistas y público, llamado “Department Walk”, en el cual la frontera se convierte en lugar de encuentro entre artistas alemanes y del Cáucaso, y de estos artistas con un público europeo prevalentemente alemán, polaco y de las naciones más orientales de la eurozona, facilitado por una serie de intervenciones *in situ*, sobre todo instalaciones y performance que manifiestan no solo una interacción socio-cultural en el espacio fronterizo sino también

¹⁵⁶ *Ibídem.*

¹⁵⁷ *Ibíd.*

reflexiones sobre el concepto de frontera geo-política y sus dinámicas de inclusión/exclusión, como en los casos de *Open/ Closed _ Border Control* de Elena Pagel y *Achtung! Pozor! Uwaga!* de Ana Riaboshenko, jugando con la señalética fronteriza¹⁵⁸.

Una curaduría de las fronteras, y en este caso de aquellas invisibles generadas por dichas dinámicas en las políticas migratorias alemanas, se manifiesta algunos años después, entre 2012 y 2014, en la exposición, en este caso monográfica, “Residenzpflicht – Invisible borders” de Philipp Kuebart en la Haus der Demokratie und Menschenrechte de Berlín, de la cual el artista fue también curador: iniciativa que nos vuelve a presentar a la exposición del archivo en cuanto estrategia eficaz para la narración artística de un fenómeno social cual es, en este caso, el confinamiento de los refugiados en proceso de regularización en áreas específicas, las “residenzpflicht”, o en casas o campos para refugiados ubicadas en el límite o más allá de las zonas residenciales regulares, siendo, a la vez, objeto de un control reiterado en las estaciones de trenes, seguido debido a su apariencia “no europea”, que no hace sino intensificar su aislamiento social. El caso alemán es emblemático de la tendencia a la definición, en las políticas migratorias europeas en general, de guetos para refugiados que representan lugares de suspensión del derecho a la ciudadanía, de *nuda vita* como diría Agamben, en los cuales la espera de la aceptación – eventual – de la petición de asilo se prolonga por meses o años: la curaduría de Kuebart parece querer emular, en su conceptualismo minimal, el concepto agambiano, presentando evidencias visuales y audiovisuales de esta condición del refugiado en Alemania mediante una instalación que mezcla el caos acumulativo del archivo, de la práctica burocrática, con soportes parecidos a atriles que, yuxtapuestos, parecen evocar un coro de voces silenciadas.

Los principios y las estrategias formales y hasta algunos lugares característicos de dichas iniciativas pioneras de curaduría de la frontera recurren también en las propuestas singulares que numerosos artistas han dedicado a la frontera de la eurozona: numerosos son los trabajos fotográficos, a veces aún limitados por cierto fetichismo del muro y en otros casos más complejos en su retrato de la

¹⁵⁸Véase: <https://kulturaktiv.org/transkaukazja-2013/>. Consultado el 9 de enero de 2023.

frontera, y en este vasto grupo se señalan algunos casos destacados por sus elecciones formales como aquel del danés Rasmus Degnbol que en *Europe's New Borders* (2016), serie fotográfica sobre proceso de militarización de las fronteras europeas a partir de 2015, o la serie fotográfica sobre fronteras de Ignacio Evangelista, valenciano basado en Madrid, *After Schengen (Europe Borders)* (2013), que retrata varios check-points en las fronteras entre los países europeos caídos en desuso después de los pactos de Schengen, y *The Line on the Map/ La Línea en el Mapa* (2017) sobre la valla entre México y Estados Unidos. A diferencia de estos primeros trabajos, hay también proyectos fotográfico trans-regionales como aquel de Kai Wiedenhöfer, del cual se hablará en el siguiente sub-apartado dado el compromiso de este fotógrafo con el tema fronterizo¹⁵⁹. En cambio, el trabajo de Evangelista en México es más afín al de Richard Misrach por su enfoque en la región norteamericana y en el objeto del muro, aunque respecto a *Border Cantos*, otro proyecto del cual se hablará a seguir, es más documental, si la interpretación compositiva – en doble sentido, es decir de instalaciones efímeras in situ e instalaciones sonoras en contextos museales – aportada sobre todo por la colaboración del fotógrafo estadounidense con Guillermo Galindo.

335

Fotografías e instalaciones sobre el fortalecimiento y la militarización del aparato de control fronterizo han sido desarrolladas también por la performer, fotógrafa y “etnóloga diletante” Lisl Ponger como *There be dragons* (2019), en la cual retrata a dos agente de Frontex de espaldas mirando hacia el horizonte marino en búsqueda de aquellos leones, ahora dragones, que la antigüedad asignaba a los territorios “salvajes” más allá del Imperio, y *There is no place* (2007), donde Ponger actúa como Madonna europea, asumiendo la pose de la iconografía de la Inmaculada Concepción sobre un fondo inundado por un telón azulado sobre el cual se proyecta su aureola de doce estrellas en un contraste cromático que también resulta de la vestimenta escarlata con capa mimética, símbolo de la Pasión profana del migrante que es fruto de la militarización de la frontera, en una trágico cómico *tableau vivant* – que recuerda aquellos de la palestina Raeda Saadeh – de la pintura barroca. El título del performance subraya la negación de Europa como posible hogar para aquellos que no

¹⁵⁹ Véase: <http://rasmusdegnbol.com/portfolio-item/europes-new-borders/>. Consultado el 9 de enero de 2023.

pertenecen a “su comunidad”, de espacio para aquellos que el léxico oficial estigmatiza de extracomunitarios, expresión que recurre en el mundo mediático europeo empleándolo como parte de una estrategia de deshumanización sistemática del migrante presentado como alienígena amenazante.

336

instalación efímera *Blue Wall of Silence* (2007) de la noruega Vibeke Jensen en Berlín: pentágono de materiales perecederos que va desvaneciéndose por los agentes climáticos y la interacción con los seres humanos y animales que habitan su contexto. La bandera de la Unión Europea es reinterpretada también por el artista urbano italiano BLU al intervenir la fachada de una edificación a lado de la valla española de Melilla, convirtiendo polémicamente su doce estrellas – numero simbólico vinculado a los ideales de unidad, solidaridad, y armonía – en una malla de púas amarillenta que, siguiendo la disposición circular del modelo original, traza un círculo interno que funciona como elemento de contención de los migrantes representados en la parte exterior de la bandera como una masa heterogénea cromáticamente acomunada por el color azulado de la bandera: las doce estrellas, que tal como el círculo, también simbolizan perfección, son objeto de una relectura que revela el precio paradójico de la condición ideal perseguida por la zona Schengen, transmitiendo la idea de una Europa auto-referencial, aislada del resto de un mundo que es tanto indefinido cuanto la masa de migrantes que amenazan su anhelada estabilidad¹⁶⁰.

337

El tema moral recurre en otra iniciativa fronteriza interesante cuya peculiaridad se halla, en línea con la iniciativa curatorial de Kontekst Belgrade y H.arta Group, en la propuesta de nuevas formas de acción política a través del arte: *White crosses at the iron curtain* (2014), iniciativa del Center for Political Beauty, agrupación ciudadana alemana que se autodefine como una “forma radical de humanismo” con “fantasía moral y el poder de la historia”, referencia que en el caso de la iniciativa en cuestión, como sugiere el título, nos devuelve a la imagen del muro de Berlín como antecedente histórico y simbólico a la militarización de las fronteras Schengen del siglo XXI. Aprovechando subversivamente el veinticincoavo aniversario de la caída del muro, los

¹⁶⁰ Véase: https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-flag_it; <https://streetartandgraffiti.blogspot.com/2012/05/blu-in-morocco.html>. Consultado el 9 de enero de 2023.

organizadores critican la celebración de esta recurrencia conectando la cortina de hierro del pasado con aquellas presentes al instalar cruces blancas, a veces con inscrito el nombre de un migrante fallecido en el intento de cruzarla, en Berlín, cerca del sitio histórico del muro, y en la malla de púas marcando la frontera española y europea frente el bosque de Gourougou en Melilla, sitio emblemático de este presente que repite la historia conmemorada en Alemania. El bosque, sitio de pasaje y residencia prolongada de numerosos migrantes clandestinos, ha sido aprovechado también para el desarrollo de una serie fotográfica que da rostro y memoria a estos migrantes, retratándolos mientras cargan a una de las cruces blancas empleadas en la instalación con el nombre de un migrante fallecido en los años sesenta en el intento de cruzar el muro de Berlín, convirtiendo doblemente a la frontera en lugar de la memoria, y, más en general, en sitio de conexión entre problemáticas y experiencias pasadas y presentes.

La frontera mediterránea es, como visto, uno de los principales sitios de intervención de la frontera europea: tras la crisis humanitaria en el Mediterráneo de la segunda década del siglo XXI, en el imaginario colectivo el escenario idílico de sus costas y aguas violencia y muerte. El lenguaje mediático y su reapropiación artística han convertido este mar en emblema de control y separación en la región, evolución nefasta de un *mare nostrum* que se ha convertido en *mare monstrum*.³³⁹ Los artistas aprovechan el infinito potencial narrativo de este espacio milenario de intercambios y batallas para describir esta contingencia y fomentar un cambio social y político que le devuelva al Mediterráneo un simbolismo comunitario trans-regional: entre las iniciativas artísticas que expresan este espíritu hay una propuesta pionera en el discurso artístico sobre la migración europea, *Western Union Small Boats* (2007) de Isaac Julien, que destaca por su complejidad narrativa y su meticulosa búsqueda estética.³⁴⁰ El objetivo de esta serie audiovisual y fotográfica es devolver subjetividad a la narración de la crisis migratoria contemporánea en respuesta a un discurso mediático que reduce el migrante a número, siendo Julien entre los primeros artistas en proponer en ámbito Europeo una disrupción artística de dicho discurso, y es por esta razón que dicho trabajo amerita una mención en el marco de la presente investigación a pesar de que su enfoque narrativo se halle más en la migración en el Mediterráneo que en el

concepto y la experiencia de la fronteras: por su pionero aprovechamiento del espacio fronterizo de Sicilia y la isla de Lampedusa en cuanto espacios disruptivos del discurso socio-político contemporáneo, en un diálogo coherente con la película *Il Gattopardo* (1963) de Luchino Visconti, y por un desarrollo narrativo que también toca fronteras intangibles, y especialmente aquella económica¹⁶¹. La ambientación de parte de la serie en sitios vinculados a la obra de Visconti permite, de hecho, establecer un diálogo entre tiempos y localidades, entrelazando el pasado siciliano con el presente mediterráneo y europeo mediante el leitmotiv de la pérdida, social y moral, reiterada en las agendas política en su respuesta a los nuevos desafíos del devenir histórico, en un juego de paralelismos postcoloniales que se expresa en imágenes preñadas de una fuerte carga simbólica. La inspiración cinematográfica es evidente no solo en el dialogo con Visconti sino también en las elecciones formales que permiten el simbolismo poético de la propuesta de Julien, caracterizadas por una impostación fuertemente escenográfica lograda mediante grandes contrastes cromáticos y claroscuros y recurrente de momentos performativos, derivados de la colaboración con el coreógrafo Russell Maliphant, que potencian su dramatismo. Como mencionado, *Western Union Small Boats* evoca la experiencia de diferentes fronteras: una geográfica y geo-política – el mar Mediterráneo y la frontera europea establecida en este – otra temporal – y aquellas fronteras sociales y económicas derivadas de un pasado colonial con sus evoluciones recientes: fronteras acomunadas por su labilidad y fertilidad al ser objeto y vehículo de una constante reformulación histórica y simbólica.

Los casos analizados hasta este punto representan una pequeña parte ejemplar propuestas artísticas y curatoriales sobre fronteras, que aquí he utilizado como ejemplo del discurso artístico reciente dedicado al tema y especialmente en Europa y el Mediterráneo, contextos que he querido destacar dada su relativa ausencia del discurso curatorial objeto del apartado anterior. Sin embargo, el presente sub-apartado no pretende culminar el análisis de casos artísticos que constituye parte fundamental de la razón de ser del

¹⁶¹ Como formulado en la descripción de la obra en la página web del artista: <https://www.isaacjulien.com/projects/western-union-small-boats/>. Consultada el 13 de enero de 2023.

presente trabajo, sino facilitar un primer acercamiento a un concepto de arte fronterizo que se irá definiendo a lo largo del siguiente sub-apartado, dedicado a los artistas que sobresalen por el compromiso que demuestran con el tema a lo largo de su trayectoria, y en el siguiente capítulo, en el cual se explorarán los ejes narrativos dominantes en el discurso artístico de referencia. Desde esta perspectiva y según lo observado a partir de los trabajos que integran el presente apartado es evidente como aquel del arte fronterizo o entre fronteras sea un concepto en devenir – en cuanto objeto y vehículo de una reformulación constante de los conceptos de espacio e identidad – que está manifestando un creciente protagonismo, de la mano con el concepto de arte migrante, en la producción artística y curatorial: papel destacado que es confirmado por la recurrencia, a la vez en aumento, de artistas que conciben a la frontera en cuanto estrategia y enfoque narrativo, frontera que, para muchos, también representa el espacio de una cotidianidad problemática caracterizada por la experiencia de la *nuda vita* y la constante negociación identitaria.

4.2 Artistas destacados por su compromiso con el tema fronterizo

Los artistas que he definido como comprometidos con el tema fronterizo, es decir que manifiestan un interés reiterado en la frontera, al punto que este llega a ser característico de su producción al ser esta espacio, tema y médium privilegiado de su estrategia formal, representan un fenómeno relativamente nuevo en el marco del arte contemporáneo, al menos en el sentido de un aprovechamiento sistemático y global de la frontera en sentido espacial y narrativo. De hecho, si bien hay que reconocer una importante anticipación de este perfil en la trayectoria de los artistas chicanos de los años ochenta y noventa del siglo pasado, dada su relación con el espacio fronterizo y el papel jugado por la frontera en la definición identitaria que guió su trabajo, justo este enfoque narrativo en la identidad chicana implica una conceptualización de la frontera aún regional y comunitaria, es decir, idiosincrática, prefiriendo enfocarse en el concepto socio-cultural de “chicano”, lo cual es del todo entendible en el contexto urgente que genera dicho movimiento artístico: para este movimiento la frontera representa un origen y un sitio pero no una

estrategia y tampoco el punto de llegada de su discurso. Como ya afirmado, las primeras décadas del movimiento artístico chicano representan el momento originario de un concepto de arte fronterizo que irá evolucionando a inicios del siguiente siglo bajo el contexto de la era global, adquiriendo una dimensión trans-nacional e intercultural que hace del concepto y el espacio de la frontera su focus contra-narrativo. La “conciencia mestiza”, parafraseando a Gloria Anzaldúa, representa, a la vez, el vértice y el límite de la reflexión chicana, también artística, sobre la frontera: el modelo que su propuesta inaugura será seguido en las décadas siguientes dejando a un lado su auto-referencialidad, aprovechando la reflexión sobre lo intersticial y la hibridación evocados y vehiculados por la frontera para crear conexiones y narraciones que si bien conservan una relación estrecha con la región y sus habitantes manifiestan, a la vez, la aspiración a una comunicación global¹⁶². Los artistas comprometidos con el tema fronterizo se insertan en este marco, dándole a la frontera un nuevo protagonismo artístico globalmente manifiesto: entre ellos, se analizará la propuesta ejemplar de Khaled Jarrar, Kader Attia, Emily Jacir, Kai Wiedenhöfer y el dúo compuesto por Richard Misrach y Guillermo Galindo, dejando para el siguiente apartado otros artistas que destacan por su relación con el concepto y el espacio fronterizo pero desde una estrategia narrativa específica que permitirá hablar de los ejes narrativos presentes en la propuesta artística entre fronteras.

341

4.2.1 Khaled Jarrar

Khaled Jarrar (Jenin, 1976) representa probablemente el artista más emblemático del arte fronterizo contemporáneo por la reiterada reflexión y disrupción de la frontera planteadas por su trabajo.

Ex capitán de la Guardia Presidencial Palestina, Jarrar está familiarizado con las políticas internacionales, el control geopolítico militarizado y la burocracia: no es casualidad que el aislamiento, la separación y el control representen temas emblemáticos en la obra de Jarrar. ³⁴³ Fuerte de estos antecedentes, el artista ha dedicado su trayectoria a una subversión sistemática de estos

¹⁶² El concepto de “*mestiza consciousness*” es expuesto en el fundamental texto de Gloria Anzaldúa, entre las mayores voces de la identidad chicana: Anzaldúa, G. *Borderlands: the new mestiza = La frontera* (San Francisco : Spinsters/Aunt Lute, 1987).

ámbitos y de los múltiples mecanismos de exclusión que representan, centrándose en el tema de la frontera en sus diversos significados: la "línea en la arena", el muro, así como las fronteras sociales y culturales invisibles que conforman nuestra visión contemporánea del mundo. A menudo aprovecha su peculiar familiaridad con la militarización fronteriza para proponer una simulación disruptiva, seguido satírica, de las prácticas de la política internacional, como aquellas burocráticas, como en el caso de la acción del falso sellado del pasaporte palestino de 2011, acción se ha propuesto en diferentes contextos internacionales y significativamente – siguiendo con el leitmotiv del legado de la guerra fría y el simbolismo del muro de Berlín – en el performance realizado para la Bienal de Berlín en 2012, en el cual Jarrar estuvo sellando pasaportes del Estado de Palestina Jarrar en el Checkpoint Charlie, entrelazando historias de exclusión en el pasado y presente de las fronteras.³⁴⁶ El tema de la frontera, en este caso inmaterial y de sesgo postcolonial, se representa en un performance más reciente desarrollado en la zona sur de Estados Unidos, bastante cerca de la frontera, *Good at shooting, bad at painting* (2018), donde podemos reconocer otro performance transnacional, (auto)irónico y fuertemente político por referirse al apoyo dado al arte abstracto – y especialmente a los artistas del expresionismo abstracto – en el contexto de la Guerra Fría por la instituciones occidental, y en particular por la CIA, como parte de una estrategia global de propaganda y control. Estrategia recurrente en la trayectoria de este artista, el performance de Jarrar subvierte de la función original del medio, el arma en este caso, para generar colaborativamente con instituciones y público locales – invitados a recortar parte de su ropa y a asistir Jarrar mientras dispara colores, derramándolos como si de expresionismo abstracto se tratara, a una instalación de grandes lienzos blancos que integraba las prendas fragmentarias, volviendo esa historia personal, más cercana, mediante una vulnerabilización del público – espectador e, indirectamente víctima – en una pieza que logra gran densidad conceptual mediante el intercambio cultural y la situación paradójica¹⁶³.

Aún más recientemente es el caso de la venta en línea, por parte de Jarrar, de puñados de tierra palestina para convertirlos en NFTs: un proyecto, aquí

¹⁶³ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=mLDpW-RZCHM>. Consultado el 21 de enero de 2023.

también, irónicamente titulado, citando un refrán judío, *If I don't steal your home, someone else will steal it*, en el que se invita al público virtual a la adquisición del suelo palestino en disputa como práctica para expresar una solidaridad civil transnacional en respuesta a la constante anexión de estas tierras a Israel y a la consiguiente expulsión forzosa de familias palestinas¹⁶⁴.

Las iniciativas aquí brevemente descritas pretenden funcionar como introducción a una intervención de la frontera que ha representado el momento inspirador del presente proyecto de tesis, la cual se ha desarrollado en el marco del proyecto "Crossing the Line. Middle Eastern Artists in Trump's America": en julio de 2016, un pequeño grupo formado por el artista palestino Khaled Jarrar, el cineasta italiano Matteo Lonardi y otros miembros medio-orientales, europeos y estadounidenses del proyecto cultural con base londinense CultuRunners recorrió la frontera entre Estados Unidos y México desde San Diego/Tijuana hasta El Paso/Ciudad Juárez, inaugurando con Jarrar un *road trip* plurianual de artistas procedentes del mundo árabe a rodar entre Estados Unidos y Oriente Medio como reacción a las tensiones sociales generadas en el contexto de las elecciones presidenciales de 2016, proyecto que se concibió como una forma para proponer un nuevo tipo de periodismo que, como enunciado en la página web del proyecto, "defiende el poder blando de los artistas para explorar temas complicados con empatía y perspicacia"¹⁶⁵.

347

El aumento exponencial de estados amurallados denunciada, entre otros, por Wendy Brown (2010) representa, junto con la historia reciente del Estado de Palestina y su peculiar biografía, el punto de partida del arte de Khaled Jarrar, que para Culturranners propone una valiosa reflexión trans-regional e intercultural que comunica y compara su experiencia de dos de los muros más emblemáticos de nuestra era, aquel entre México y los Estados Unidos de América y aquello entre Palestina e Israel, en una obra que encarna una representación crítica de estos muros y especialmente de su impacto en las sociedades involucradas en los conflictos políticos y económicos de estas fronteras. Como intentaré demostrar, la participación de Jarrar en este proyecto

¹⁶⁴ Concretamente la iniciativa surgió como respuesta crítica a la expulsión del barrio jerosolimitano de Sheikh Jarrah ocurrida en los meses anteriores. Véase: <https://market.zora.co/collections/zora/3105>. Consultado el 21 de enero de 2023.

¹⁶⁵ Véase: <https://www.culturrunners.com/projects/crossing-the-line>. Consultado el 20 de enero de 2023.

acabó extendiéndose mucho más allá del concepto de "poder blando" y del ámbito del periodismo alternativo gracias al desarrollo de *No man's land* (2016), posteriormente rebautizado como *Khaled's ladder* (*La escalera de Khaled*), obra que deriva de una serie de colaboraciones previstas y otras inesperadas que hacen de esta instalación un símbolo del potencial social y político, y del desarrollo trans-regional, del arte fronterizo reciente.

El viaje del artista le llevó de San Diego a Ciudad Juárez en una auto caravana convertida en un estudio artístico móvil, siguiendo y cruzando la frontera entre EE.UU. y México de manera intermitente, como primera parte de una serie de diez intervenciones en el espacio público destinadas a explorar los límites ideológicos entre Estados Unidos y Oriente Medio, en un contexto de creciente islamofobia derivada de la xenofobia generalizada instigada durante la era Trump. De hecho, la frontera recorrida e intervenida no fue solo aquella con México sino que una parte importante del viaje se desarrolló en el sureste de Estados Unidos, haciendo de la frontera no solo una cuestión de políticas internacionales sino presentándola, a la vez, como cuestión nacional al recorrer un territorio caracterizado por las tensiones sociales generadas por el pasado esclavista de dichos estados y por la consistente migración latinoamericana que también los involucra, así vinculándose a otra historia regional conflictiva que es tornasol de las narraciones nacionales sobre sociedad y cultura. La obra de Jarrar se desarrolla entre estas fronteras, materiales e inmateriales, nacionales e internacionales, entre pasado y presente, proponiendo una reapropiación del espacio atravesado y antrópicamente definido por dichas tensiones que lo convierte en contexto privilegiado para el diálogo y el intercambio, y no sólo a escala binacional pues la puesta en marcha de *No man's land* permitió a Jarrar interactuar con la población local, tanto estadounidense cuanto mexicana e indígena, oportunidad que aprovecha para establecer conexiones trans-regionales entre quienes comparten una experiencia cotidiana de la frontera militarizada. Jarrar negocia su narración con estas comunidades, sugiriendo una perspectiva global que introduce una visión disruptiva en el arte y el comisariado fronterizos que no solo denuncia los problemas locales y globales que implica la existencia y militarización de la frontera – lo cual a su vez remite a otras fronteras sociales, culturales y económicas que motivan la valla – sino también la muestra como un espacio de

encuentro y diálogo desde una perspectiva glocal, un lugar desde el que los seres humanos (ciudadanos y no ciudadanos) podemos construir nuevas formas de subjetividad y, por tanto, de disrupción social.

La disrupción planteada por Jarrar para Culturrunners empieza por una alteración física de la valla pues Jarrar rompió literalmente la frontera utilizando una parte de la valla de Tijuana para hacer la escalera que resultará de su intervención y colaboraciones, cruzando también frontera del derecho internacional supuesto por las políticas migratorias del gobierno estadounidense: un acto que no será perseguido debido al carácter artístico del proyecto, constatación, esta, que se presta a una amplia reflexión acerca del potencial disruptivo del arte en el contexto político actual, concepto que se desarrollará en el apartado correspondiente al papel político del artista y el curador fronterizo. Este acto al límite de la legalidad, y entonces agambianamente “desnudo” como tantas vidas que cruzan la frontera, fue el comienzo de una obra de arte irónicamente literal, como muchas de las de Jarrar, que se apropia del objeto-valla para invertir su función originaria. Otro acto desafiante en este sentido consistió en el acercamiento del artista en otros sectores de la valla, observando a través de sus agujeros, comportamiento que provoca la intervención de la policía mexicana: este encuentro directo con la autoridad del control fronterizo hubiera podido ser motivo de tensiones y conflicto, pero es aprovechado por Jarrar para establecer una conexión conceptual y emotiva con los agentes al enseñarles en la pantalla de un portátil parte de su primer cortometraje, *Infiltrators* (2012), en el cual registra vivencias de la frontera israelí-palestina, así provocando una reacción empática entre los agentes que empiezan a comparar anecdóticamente la experiencia violenta de las dos fronteras. El talento de Jarrar se halla también en esta capacidad de aprovechar cualquier contacto con la sociedad local para generar un intercambio, un entendimiento mutuo que vaya tejiendo una compleja red de solidaridad trans-regional e intercultural en la cual consiste la disrupción más profunda de su intervención. La forma en que Jarrar gestionó su encuentro con la policía fue especialmente interesante, y lo mismo ocurrió con los civiles que vivían en la zona que se convirtió en el emplazamiento de la escalera de Khaled: a pesar de las diferencias culturales y del escaso conocimiento de los antecedentes históricos del Estado de Palestina, la comunidad con la cual

Jarrar entra en contacto en la frontera norteamericana estaba ampliamente familiarizada con fenómenos recurrentes en la experiencia de una frontera militarizada – como la migración clandestina, la economía informal, la violencia, las separaciones familiares y la guetización – que han ido plasmando la identidad de ambas comunidades, mexicana y palestina.

350

El metal extraído de la valla fue luego transformado en escalera, en una propuesta conceptual que manifiesta una poética irónicamente disruptiva afín a *Brinco* (2005) de Judi Werthein, gracias a la colaboración con estudiantes de la New Mexico State University que también sirvió como oportunidad para la presentación del proyecto y el desarrollo de un debate sobre la experiencia de la frontera y la migración que también vio la participación de descendientes de migrantes de origen latinoamericano y medio-oriental, utilizando la escalera para suturar socialmente la frontera reforzando las conexiones entre las comunidades de los estados fronterizos de una forma muy coherente. Una característica destacada de este artista consiste justamente en aprovechar sistemáticamente el concepto y el espacio de frontera para generar un intercambio, generando un momento de reflexión comunitaria que mina fronteras a nivel local y global, dado el encuentro seguido trans-regional que implican sus proyectos y la difusión que estos han tenido. La manumisión de la frontera en Playas de Tijuana no representaba la primera alteración y conversión artística del muro para Khaled pues este ya había intervenido el muro entre Palestina e Israel en la zona de Ramallah en 2012, utilizando el hormigón extraído del muro para crear esculturas lúdicas y polémicas como el *Buddy Bear* o las piezas *Volleyball* o *Football*¹⁶⁶. La propia materialidad tiende a ser muy significativa en la obra de Khaled: si tanto el hierro como el hormigón evocan la dureza del muro y el aislamiento de las comunidades que viven junto a él y, en este sentido, estas obras evocan una especie de naturaleza muerta en la frontera, su apropiación y alteración sugieren, a la vez, que incluso este material duro y lo que representa puede ser subvertido como forma de resistencia a las narrativas y prácticas hegemónicas que defienden la necesidad de una frontera militarizada. Este objetivo se concreta en la

¹⁶⁶ Una pequeña colección de estas piezas ha sido expuesta por la londinense Ayyam Gallery y puede ser consultada al siguiente enlace: <http://www.ayyamgallery.com/artists/khaled-jarrar/images/5>. Consultado el 21 de enero de 2023.

declaración de Jarrar en una entrevista a George Alistair en 2011: “I want to show something beyond this: I want to show life”: hay vida en la frontera y, más allá de ella, vida resiliente¹⁶⁷.

Eso es lo que las actuaciones lúdicas de Khaled en el muro palestino susurran al observador... Y eso es exactamente lo que Jarrar quería mostrar a la comunidad mexicana con la que interactuó en 2016: mostrar, fomentar e influir en la vida en la frontera desde una perspectiva doblemente comunitaria, local y global, como vía para el entendimiento mutuo y estrategia para la construcción de una sociedad y una cultura transnacionales.

Retomando a *No man's land*, la intervención comunitaria de Khaled va mucho más allá de la producción instalación de la escalera, que también se desarrolló con miembros de la comunidad fronteriza de Ciudad Juárez, ya que estas acciones pueden interpretarse como parte de un performace del artista en y sobre la frontera. El artista no se limitó a explorar el tema, como habrían hecho otros artistas contemporáneos: necesitó ir literalmente más allá de las fronteras utilizando su interacción social y su trabajo para crear conexión in situ, cuyo resultado es una mezcla de colaboraciones e interacciones tanto planificadas como espontáneas que dieron forma a una intervención performativa de la frontera y a su resultado permanente, la escalera instalada en esa frontera.

Como mencionado, la instalación de la escalera en Ciudad Juárez fue también un trabajo de colaboración con la población local, pero su colocación no representó el final de esta colaboración sino el comienzo de un proceso a largo plazo de reapropiación comunitaria del espacio público fronterizo en el que los niños desempeñaron un primer papel significativo: cuando la escalera de Khaled se colocó frente al muro fronterizo en los alrededores de Ciudad Juárez, muy pronto atrajo la atención de las comunidades civiles que vivían en el lugar, en particular de los niños, y la obra de arte no sólo se convirtió en lugar de encuentro para la comunidad infantil local sino que también fue intervenida con obras textiles de niños de la comunidad indígena local. Esta inesperada apropiación no sólo cumplió el objetivo de Jarrar de dotar a la

¹⁶⁷ Véase la entrevista a Khaled Jarrar de George Alistair para el International Solidarity Movement Reports realizada el 21 de noviembre de 2011: Jarrar, K. & Alistair, G., “An interview with Khaled Jarrar: Stamping Palestine into Passports.” *International Solidarity Movement Reports* (21 de noviembre, 2011). <https://palsolidarity.org/2011/11/an-interview-with-khaled-jarrar-stamping-palestine-into-passports/>. Consultado el 21 de enero de 2023.

comunidad local de un monumento que, a modo de puente, uniera a la gente transformando el objeto del muro en su antítesis sino que también enriquece la narración de la frontera presentada por el artista con una visión más amplia, funcionando de manera autónoma como dispositivo que conecta las voces de una historia estratificada y global de exclusión y resiliencia.

Tocar las cosas, mostrando que no son intocables e irrompibles, subvirtiéndolo su función y narración convencional para tender puentes entre los seres humanos es el propósito que guía la trayectoria de este artista, el cual encarna emblemáticamente el papel del artista contemporáneo en cuanto infiltrado radical o, como diría Sharon Sliwinsky (retomando a James Baldwin), “incorregible turbador de la paz ” cuando paz significa imposición e inmovilidad, que convierte un espacio público en disputa en un método y una oportunidad para el diálogo social y cultural, de-centralizando y des-colonizando la narración de la frontera¹⁶⁸. Desde la perspectiva del giro global descrita por Darian-Smith&McCarty (2017), Jarrar utiliza brillantemente la frontera como método para mostrar la interconexión y constitución mutua de procesos globales que se manifiestan a múltiples niveles – transnacional, regional, nacional y local – convirtiendo la frontera en un espacio privilegiado para la inclusión y la manifestación social y política¹⁶⁹. Por lo tanto, el artista puede considerarse un ilustre heredero de las primeras iniciativas y luchas artísticas transnacionales fronterizas que surgieron justo en esta frontera geopolítica a partir de los años setenta, recogiendo esta herencia y la lleva a una perspectiva más amplia gracias a las oportunidades que ofrecen la movilidad y el progreso tecnológico de la era global. La naturaleza interdisciplinar y multicultural del proyecto que dio lugar a La escalera de Kahled, junto con las implicaciones e interconexiones locales y globales que surgieron tanto del proyecto como de la obra de arte, coinciden con una estrategia de perspectiva de giro global que probablemente sea el ángulo más adecuado desde el que analizar la producción cultural contemporánea, donde las iniciativas artísticas y

¹⁶⁸ Véase: <https://www.veralistcenter.org/publications/entry-points-the-vera-list-center-field-guide-on-art-and-social-justice-no-1>. Consultado 1 de enero de 2023.

¹⁶⁹ Darian-Smith, E. & McCarty, P. *The global turn. Theories, Research Designs, and Methods for Global Studies* (Oakland: University of California Press, 2017).

curatoriales fronterizas pueden considerarse nodos fundamentales para el desarrollo de una red global de negociaciones mutuas, con consecuencias tanto prácticas como teóricas: este tipo de iniciativas están forjando un concepto extremadamente fluido de sociedad y cultura que está configurando nuevas trans-identidades que van más allá de los conceptos de regional, nacional y ciudadanía, estableciendo nuevas e inesperadas alianzas con vocación solidaria, disruptiva y creativa.

357

4.2.2. Kader Attia

El trabajo de Kader Attia (Senna-Saint-Denis, 1970) comparte este marco conceptual con Jarrar, manifestando un enfoque recurrente en el concepto de frontera y sus implicaciones sociales así como la tendencia a intervenir el espacio fronterizo, enfocándose, en su caso, en la frontera mediterránea: en los tres casos analizados en este sub-apartado podemos notar como la vinculación biográfica de los artistas al territorio fronterizo haya influido en la estrategia fronteriza que caracteriza su trayectoria, derivando de la experiencia directa de la frontera la necesidad de apropiarse de ella en función disruptiva.

Argelia representa otra zona fronteriza, importante nodo de conflictos y intercambios culturales, en la encrucijada entre las culturas del Mediterráneo, la cultura magrebí y el mundo árabe. El país es, además, uno de los más transitados por los flujos migratorios procedentes del área subsahariana, representando, a la vez, el punto de llegada de numerosos migrantes de este área y la zona medio-oriental (Irak y Siria), y punto de partida de la migración de numerosos argelinos hacia Europa¹⁷⁰. Este espacio intensamente transitado desde mucho antes de la actual crisis migratoria ha sido, junto con Francia y sus viajes a Congo y Sudamérica, el contexto formativo de este artista, contexto que le ha permitido confrontarse reiteradamente, y desde una doble perspectiva africana y europea, con el legado colonial y sociedades multiculturales. Artista vinculado especialmente a la crítica de-colonial, la trayectoria de Attia será analizada desde una perspectiva fronteriza en relación con la centralidad del concepto de reparación (*Repair*) y la recurrencia del tema

¹⁷⁰ Véase:

<https://www.redattoresociale.it/article/notiziario/l-algeria-un-paese-di-transito-di-immigrazione-e-di-emigrazione>. Consultado el 21 de enero de 2023.

y el espacio de la frontera en su propuesta. Las palabras del artista acerca del concepto de *repair* ameritan ser reportadas pues sugieren una importante afinidad con el concepto de frontera:

With the principle of Repair being a constant in nature — thus also in humanity —, any system, social institution or cultural tradition can be considered as an infinite process of Repair, which is closely linked to loss and wounds, to recuperation and re-appropriation. Repair reaches far beyond the subject and connects the individual to gender, philosophy, science, and architecture, and also involves it in evolutionary processes in nature, culture, myth and history ¹⁷¹.

La frontera como herida a sanar, concepto ya presente en la producción del BAW/TAF de los años ochenta, es una imagen recurrente en la propuesta de Attia, el cual establece una primera relación explícita entre el concepto de *Repair* y la frontera en un trabajo de 2008, *Rochers Carrés*, en el artista escava una brecha en uno de los bloques de concreto que caracterizan la playa de la vecindad pobre de Bab el Ouel, cerca de Argel, lugar personal y colectivo en cuanto vinculado a los veranos de la infancia del artista y a la comunidad juvenil de la ciudad que Kader señala como espacio simbólico de la frontera pues, como otros sitios de la costa, representa la frontera terrestre con Europa.

³⁵⁸ Pero las fronteras evocadas por esta otra ruptura de un sitio fronterizo: es interesante notar que el material intervenido sea el concreto como en el caso de Jarrar, médium particularmente evocativo de los conceptos de división, exclusión y des-humanización, y es justo este material que permite al artista establecer una vinculación también con la dimensión histórica y social de este sitio, derivado de un proyecto del gobierno dictatorial de Houari Boumédiène (1965-78) siguiendo el modelo de las *banlieues* de París. ³⁵⁹ Estas “prisiones al aire libre”, que a partir de los años cincuenta del siglo pasado han representado el destino de numerosos migrantes africanos, incluso el padre del artista, convirtiéndose en símbolo del degrado social – sobre el cual Attia vuelve con *Snail* (2009) – producido por el fracaso de las políticas de integración de los inmigrados del Estado francés, derivan del famoso proyecto de revisión

¹⁷¹ El enunciado aparece como declaración de principio del quehacer artístico de Attia en la biografía en su página web: <http://kaderattia.de/biography/>. Consultado el 21 de enero 2023.

urbanística de París desarrollado por el Barón Haussmann bajo pedido de Napoleón III en la mitad del siglo XIX: proyecto que también implicó la segregación de los sectores más pobres de la sociedad parisina desde la frontera representada por Boulevard Phériphérique – aún espacio fronterizo en el urbanismo y la sociedad de la capital francesa – como parte de un plan de contención de posibles levantamientos derivado de la memoria de los motines de inicios del siglo.³⁶⁰ Desde una perspectiva histórica, Attia dialoga globalmente y disruptivamente con el espacio, interviniendo los bloque de concreto de Bab el Ouel en cuanto emblemáticos de una historias trans-regionales de disparidad social, segregación y contención, operación que volverá a proponer en obras como *Man in Front of the Sea* (2009). Es la presunción hegemónica de control la que ataca Attia con su brecha en el concreto, en un sitio donde muchos, jóvenes y menos jóvenes, pasan horas mirando a los barcos zarpar de la costa de Argelia hacia Europa¹⁷².

³⁶¹ El tema fronterizo, siempre presente pero explorado desde una mirada eminentemente postcolonial durante la primera década del nuevo siglo, vuelve a presentarse como narración del auge de los estados amurallados y de la crisis migratoria contemporánea en la década siguiente, con trabajos como *Los de arriba y los de abajo / those from above and those from below* (2015), *La Mere Morte* (2015), *We don't imprison ideas* (2018) y *Shifting Borders* (2018). En el primero arquitectura y urbanismo se confirman como vehículo privilegiado para la reflexión sobre colonialismos y disparidad social que atraviesa su trayectoria, revelando fronteras del y en el propio tejido urbano que manifiestan mecanismos institucionales y sociales de contención y discriminación como en el caso del urbanismo de Johannesburgo o Ciudad del Cabo en era del apartheid o, actualmente, de aquellas de ciudades del área de West Banks: entre ellas, el corredor amurallado de Hebrón representa posiblemente el ejemplo más dramático de la segregación cotidiana de los palestinos de esta comunidad, un angosto pasillo comercial constituido por una hilera de bodegas a ambos lados que es parcialmente enterrado, es decir puesto a un nivel rebajado respecto a la colindante zona israelí y cerrado en su parte superior por una malla metálica que, en este caso, deriva de la necesidad de proteger el

¹⁷² Véase: <http://kaderattia.de/rochers-carres-2/>. Consultado el 21 de enero de 2023.

pasillo de la caída de basura procedente de la parte israelí. Este espacio de fronteras múltiples es recreado por Attia mediante una instalación que invita al público occidental (replicándose en Bonn, Frankfurt y Goteburgo) a vivir por unos instantes la incomodidad y la humillación que marcan la cotidianidad de los palestinos de Hebrón, en una simulación des-territorializada que centraliza a la frontera apuntando a la evocación vivencial de la experiencia de las fronteras, tangibles e intangibles, que articulan la relación entre comunidad israelí y palestina.³⁶² El título de esta obra, la cual representa además la primera clara toma de posición política del artista, retoma aquel de la homónima novela peruana ambientada en la Lima de la década de los noventa – la cual hace, a la vez, mención tragicómica de la obra inconclusa de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) – donde la relación entre dos jóvenes se desarrolla sobre el fondo de la eterna lucha de clase que anima la sociedad peruana: una elección feliz, que le da a la obra un sesgo global al entrelazar, si bien indirectamente, historias de regiones fuertemente marcadas por una polarización social que es parte de la calculada estrategia social y económica, de sesgo neoliberal, que Arguedas predijo – así como otros eventos del pasado reciente y el presente – para la realidad peruana en su mencionado testamento literario.

³⁶³ El tema fronterizo se manifiesta también en una de las obras más conocidas de Attia, *La Mere Morte* (2015), donde el artista responde al agudizarse de la crisis migratoria del Mar Mediterráneo, espacio reformulado como frontera militarizada de Europa con su consiguiente conversión de espacio privilegiado de intercambio cultural a cementerio: el fenómeno mediáticamente conocido como “las muertes del Mediterráneo” es representado con la dramática disposición de prendas azuladas y negras que recrea el olaje del mar en el cual desaparecen los cuerpos de sus dueños, describiendo a esta frontera marítima como espacio de anulación y negación, agujero negro en el cual se expone concretamente la *nuda vita* impuesta por la necropolítica europea a los migrantes procedentes de África y Oriente Medio, según una estrategia que recupera una larga tradición artística y curatorial referida a la memoria de los genocidios de la historia moderna.¹⁷³ De esta manera Attia entrelaza pasado y

¹⁷³ Véase: <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/>. Consultado el 21 de enero 2023.

presente desde una perspectiva trans-regional e intercultural que denuncia la continuidad de mecanismos de exclusión que están a la base de las peores violaciones de los derechos humanos del siglo pasado, creando un efímero lugar de la memoria para los desaparecidos del Mediterráneo.

364

La perspectiva global y la estrategia conceptual de *Los de arriba y los de abajo* vuelven en *Shifting Borders* (2018), instalación multimedia con una importante componente escultórica que recupera la estética *lumpen* de maniqués de eco dada y metafísica, recurrentes en su producción reciente, cuyas amputaciones hacen referencia al concepto de trauma derivado de los conflictos de la historia reciente del continente asiático, siendo esta pieza surgida del contexto de la doceava Bienal de Gwangju, en un territorio que, si bien lejano de la frontera entre las dos Coreas, aún incluye las ruinas de sitios traumáticos de detenciones arbitrarias y tortura de la Guerra de Corea que ha generado esa división, como el Hospital de las Fuerzas Armadas de Corea y el antiguo Hospital Militar del Centro de Comando de la Unidad de Seguridad 505. En este trabajo de Attia, el concepto de trauma, con su reconocimiento y sanación, se vincula, como aclarado por el título, a una frontera que oscila constantemente entre interior y exterior, objeto de una negociación políticamente orientada que impide el reconocimiento, y entonces la posibilidad de sanación, de los traumas de la historia reciente de la región.³⁶⁵ Si la vinculación con el tema es, en este caso, huidiza como las fronteras que evoca, *On n'emprisonne pas les idées / We don't imprison ideas* (2018) manifiesta un acercamiento más directo y literal, que recurre nuevamente a la replica de un elemento divisorio, una malla metálica deteniendo una multitud de piedras, que involucra al público en un dispositivo de contención que evoca aquellas barreras materiales, tanto nacionales cuanto urbanas, que (de)limitan el movimiento material y conceptual: sin embargo, la instalación está concebida para destacar las deformaciones producidas por las piedras en la malla, representado su fragilidad y homenajeando genéricamente aquellas acciones e ideas resilientes que van alterando el orden constituido evocado por la malla para plasmar el futuro, de manera afín a cuanto planteado en *Los de arriba y los de abajo*.

4.2.3. Emily Jacir

La propuesta de Emily Jacir (Belém, 1972) también se enfoca en las prácticas, históricas y presentes, de contención y control impuestos al pueblo palestino desde una perspectiva eminentemente territorial y regional, denunciando y subvirtiendo la demarcación geopolítica y la militarización para dirigirse a dos tipologías de público: una occidental, extraña al área israelí-palestina, que intenta acercar a la experiencia, liminal en todo sentido, de quien habita este territorio, y otra palestina, con la cual insta una comunicación más subversiva al proponer conexiones e imaginarios trans-nacionales aprovechando la movilidad que su pasaporte estadounidense le consiente. Más que sobre un concepto genérico y global de la frontera, su trabajo insiste en la denuncia de dichas prácticas, compartiendo el sesgo postcolonial de Kader Attia, compartiendo la experiencia de ser palestina y de ser palestina con un pasaporte estadounidense en instalaciones inmersivas, seguido audiovisuales o multimedia, motivadas por la necesidad de reflexionar sobre las consecuencias de la política internacional sobre la vida desde una mirada palestina que se hace simbólica, como en la narración de Jarrar, de la resiliencia y disrupción en la frontera.

Crossing Surda (a record of going to and from work) (2002) representa una de las primeras obras fronterizas fuera del contexto norteamericano: en ella, Jacir filma por ocho días su recorrido para ir a la University of Birzeit en la carretera desde Ramallah a través de la localidad fronteriza de Surda, en ese entonces camino obligado de unos dos kilómetros intercalado por puestos de control del ejército israelí, donde la artista estuvo detenida por horas al ser descubierta filmando. Tras este accidente inicial, Jacir empezó a esconder su cámara en la bolsa y siguió filmando desde un agujero recordado en la misma: el resultado es una serie de tomas que se pueden describir como la quintaescencia del arte fronterizo, tomas sustraídas al control y la censura de la institución para visibilizar una realidad conocida sólo a quién habita este territorio, una realidad que cristaliza la tendencia política global del estado-nación a conceder o negar derechos de ciudadanía en el contexto de un abuso del concepto de estado de

emergencia y de una categorización neocolonial de las ciudadanías¹⁷⁴. La experiencia palestina, aún con su idiosincrasia, representa, entonces, la expresión extrema de una condición social y política globalmente compartida por los países subalternos al bloque occidental, históricamente dependientes de una mirada colonial que queda arraigada en las políticas tanto nacionales cuanto internacionales, imponiendo al miedo como primer recurso para el ejercicio del poder del estado-nación y del llamado primer mundo: a esta condición, la obra de Jacir opone el diálogo y la interculturalidad, manifestando con eficacia el potencial subversivo de la práctica artística.³⁶⁸ El concepto de segregación y negación en y a través de la demarcación y militarización fronteriza recurren en otras piezas como *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948* (2001), presentado en el marco de Documenta14, y *Entry denied (a concert in Jerusalem)* (2003): el primero caracterizado por una mirada retroactiva que propone en el espacio de Documenta un efímero lugar de la memoria, un memorial imposible *in situ* porque las historias que evocan han sido anuladas justo por la demarcación geo-política y la anexión forzosa a un nuevo estado-nación fundado sobre la aniquilación de las poblaciones palestinas presentes en el territorio reivindicado por Israel como si nunca hubieran existido¹⁷⁵. El espacio de la frontera es recreado conceptualmente porque negado física, social y culturalmente en la actualidad del sitio intervenido por las fuerzas israelíes en dicha ocasión pues la operación de Jacir tiene justamente como objetivo el revivir y dignificar estas historias mediante una poderosa obra de denuncia que conecta pasado y presente de los refugiados palestinos reportando los nombre de los poblados víctima de una aniquilación histórica cuya continuidad en el presente es manifiesta en la vasta difusión de campos de prófugos palestinos en todo el área fronterizo, forzados a vivir en una condición de precariedad que se inaugura en la región en ese año emblemático. La frontera geo-política como expresión y vehículo de las fronteras políticas, sociales y culturales a la base de los mecanismos de inclusión/exclusión mediante los cuales se gestiona la auto-afirmación y

¹⁷⁴ Véase: <https://www.vanderbilt.edu/arts/2022/02/28/space-204-opens-new-exhibition-crossing-surda-from-artist-emily-jacir/>. Consultado el 22 de enero de 2023.

¹⁷⁵ Véase: <https://www.documenta14.de/en/artists/22266/emily-jacir>. Consultado el 22 de enero de 2023.

defensa del estado-nación – de ahí la oportunidad de la vista acción de Jarrar de reivindicar una autoridad nacional al emitir y sellar pasaportes con la impresión del Estado de Palestina – es objeto también de la pieza *Entry denied*, para la cual Jacir vuelve a emplear un lenguaje audiovisual para relatar la historia del intento frustrado de un grupo de tres músicos de tocar, bajo invitación, en 2003 en el doceavo festival musical de Jerusalén *Songs of Freedom*: los orígenes palestinos de uno de los integrantes del grupo, Marwa Abado, impidieron la realización del concierto pues Abado, de doble ciudadanía austriaca y con visado regular para viajar a Israel, fue retenido y detenido en el aeropuerto de Tel Aviv por la policía israelí, viéndose obligado a subir al primer vuelo hacia Viena por haberse anulado su permiso de entrada a Israel “por razones de seguridad”³⁶⁹. El largometraje y la serie fotográfica (realizada entre 2003 y 2006) de Jacir retratan al trío tocando en un auditorio vacío de Viena, optando una vez más por una visibilización de lo censurado, de lo negado, y por una denuncia del abuso de los dispositivos de control militarizado de la frontera.³⁷⁰ La narración disruptiva de la artista adquiere, en ocasiones, un sesgo trans-cultural aprovechando su doble ciudadanía para desarrollar prácticas utópicas que realizan catárticamente la fantasía de la libre movilidad internacional de los palestinos, como es evidente en *From Texas with Love* (2002), videoinstalación derivada de otra filmación *on the road*, en este caso manejando a través de Estados Unidos, en un viaje virtualmente compartido con los palestinos que respondieron a su invitación, como parte del proyecto artístico, a indicar cuál canción escucharían si pudiesen manejar libremente por su país: de las sugerencias recibida Jacir deriva una compilación de branos musicales que el público puede leer en los paneles que acompañan a una pantalla enseñando el paisaje texano escurriendo tras la ventanilla del coche de la artista con el fondo sonoro obtenido justo de dicha selección musical.³⁷¹ De esta manera, Jacir nos comparte una visión de realidades paralelas – según una estrategia que volverá a proponer, en *Ramallah/ New York* (2004-2005) – una vivida y una imaginada, desde una perspectiva palestina que sigue siendo determinada por la negación, ofreciéndose como vehículo de una catarsis y un

¹⁷⁶ Véase: <https://peolasimondi.com/it/exhibits/31-entry-denied>. Consultado el 22 de enero de 2023.

momento de fuga para aquellos que no comparten su libertad, aunque relativa, de circulación. Para *Where we came from*³⁷² (2002-2003), otra pieza notoria de Jacir, la artista replica la estrategia de *From Texas with Love*, aquí ofreciendo su apoyo a la comunidad de palestinos exiliados preguntándoles qué podría hacer para ellos cuando viaje a Palestina: las peticiones recibidas representan el punto de partida de una serie de acciones cumplidas por Jacir en Palestina – por ejemplo, ir a la tumba de un familiar, traer una foto, pagar un recibo o tomar el agua de la aldea nativa – que se cristalizan en una serie fotográfica y textual¹⁷⁷.

³⁷³ Seguido la frontera para Jacir se expresa a través del concepto de traducción, en ocasiones abordando el tema lingüístico y literario como vehículo del papel vehicular que la artista suele desarrollar entre la comunidad palestina y el público internacional: esto es particularmente evidente en la macro instalación *Material for a film* (2004), en la cual Jacir recupera la estrategia de contra-historiografía y trabajo de archivo de *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948* (2001) para recordar el caso de Wael Zuaiter, primera víctima de una caza de brujas a mano del Mossad que en los años setenta vio el asesinato de una serie de intelectuales y diplomáticos palestinos residentes en el extranjero, en el marco de la persecución de presuntas espías palestinas derivada de la masacre de las Olimpiadas de Múnich de 1972¹⁷⁸. Figura polifacética, Zuaiter cultivaba la ambición de traducir del árabe al italiano *Las mil y una noche*, y llevaba una copia de este libro, y específicamente el segundo volumen de una edición en árabe encontrada en una biblioteca romana, en el momento de su asesinato, ocurrido el 16 de octubre de 1972 al ingreso de su residencia romana¹⁷⁹. El volumen, atravesado por uno de los trece proyectiles disparados hacia Wael, representó el punto de partida de la obra pues Jacir pudo fotografiarlo, enfocándose en las páginas atravesadas por el proyectil, y se inspiró en este

¹⁷⁷ Véase: <https://universes.art/en/nafas/articles/2003/emily-jacir>. Consultado el 22 de enero de 2023.

¹⁷⁸ La práctica archivista recurre, además, de forma permanente en la actividad del centro Dar Jacir co-fundado por la artista en Belén: <https://darjacir.com/News-and-Mag>. Consultado el 9 de enero de 2023.

¹⁷⁹ Una valiosa entrevista a la artista sobre el desarrollo de este proyecto puede ser escuchada al siguiente enlace: <https://www.radiopapesse.org/it/archivio/interviste/emily-jacir-material-for-a-film>. Consultado el 9 de enero de 2023.

detalle para la instalación de mil libros con las páginas en blanco – emblema de la inocencia y del incumplimiento del proyecto del intelectual – a las cuales la artista había disparado con una pistola del mismo modelo empleado para el asesinato de Waled. En Roma, Jacir recorre las huellas de la vida de este fantasma, imaginándose su vida en la ciudad y el momento de su muerte: las entrevistas y reflexiones del trabajo de campo italo-australiano del proyecto llevan a una obra que representa otro memorial de dramática historia reciente del pueblo palestino, desarrollado, como el memorial anterior, para una bienal, en este caso la Bienal 52 de Venecia, para la cual Jacir interviene el Pabellón Italia con una obra que conecta la historia violenta de Palestina e Italia, países que comparten la experiencia del terrorismo entre los años setenta y ochenta¹⁸⁰. La mirada de Jacir atraviesa temporalidades y regiones en su performatividad catártica de la pérdida y la resiliencia, brindándonos una valiosa visión múltiple sobre la experiencia de y entre fronteras.

374

4.2.4. Kai Wiedenhöfer

El caso de Kai Wiedenhöfer (Berlín, Alemania Occidental, 1966) nos permite cerrar un círculo que, desde la experiencia italo-palestina de *Material for a Film*, nos reconduce a la región europea¹⁸¹. También en este caso, el origen del artista parece determinar su interés en el concepto de frontera que domina su trayectoria, siendo explorado por el fotógrafo alemán desde una mirada comparativa y global: Kai representa otra figura de artista comprometido con la frontera desde una perspectiva tanto formal cuanto social, representante de una forma de activismo artístico que se desarrolla a manera de contra-reportaje, denunciando visualmente la proliferación de fronteras amuralladas en el mundo. Fotoperiodista con formación de publicista, tras un primer contacto con el mundo árabe en los años noventa – en los cuales inaugura una relación duradera con Siria – Wiedenhöfer se mueve especialmente entre Europa y Oriente Medio, espacios en los cuales empieza, a partir de la primera década de este siglo, a fotografiar el paisaje fronterizo y especialmente el muro:

¹⁸⁰ Para una descripción detallada del proyecto, véase: <https://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/7053>. Consultado el 22 de enero de 2022.

¹⁸¹ Véase: <http://kaiwiedenhoefer.com/>. Consultado el 22 de enero de 2022.

experiencia que culmina con el proyecto WALLONWALL (2013), instalación fotográfica con la cual interviene poco menos de cuatrocientos metros del muro de Berlín con un relato visual que delata la continuidad global de la militarización de las fronteras, replicada en la Peace Line de Belfast en 2019³⁷². Pero es en particular el muro berlinés el sitio recurrente de sus intervenciones al ser reiteradamente aprovechado para las exposiciones de Wiedenhöfer sobre las vallas fronterizas y los conflictos del presente, en una contranarración que niega con la evidencia visual el relato hegemónico que da por terminada la guerra fría en su sitio más emblemático: el muro es así presentado como ruina no sólo físicamente sino conceptualmente, revelando el anacronismo y el eurocentrismo de la narración histórica que da por terminado dicho conflicto sin considerar la continuación de conflictos y persecuciones derivados de la guerra fría en occidente de los años noventa a nuestros días, especialmente en Oriente Medio, Asia y África.³⁷⁶ Las vallas amuralladas y los campos prófugos fronterizos fotografiados por el artista atestiguan este legado, protagonizando la toma desde perspectivas a veces realzadas, evocando un concepto de control, a veces rebajadas, dándole una monumentalidad que enfatiza su papel de contención y el carácter antrópico del paisaje, reforzado, a su vez, por la recurrente ausencia de seres humanos, según una poética afín al trabajo fotográfico de Rula Halawani (Jerusalén, 1964) con el muro entre Palestina e Israel aunque sin el intimismo dado por el uso dominante del blanco y negro en su producción, al cual Kai prefiere el color de foto-reportaje volviendo la toma más real, más cercana al observador, y evitando cualquier sublimación. Sin embargo, la dominante oblicua recurrente en la composición y la elección de realizar también tomas sobre partes ruinosas o en desuso de dichas vallas se sustrae de una resignada constatación del poder del estado-nación, siempre sugiriendo un punto de fuga y una corruptibilidad que evita al artista caer en la involuntaria imitación del fetichismo institucional y mediático del muro que constituye el límite de muchos trabajos sobre la frontera, actitud que es remarcada por la elección de una exposición in situ que interviene directamente la frontera re-significándola artística e históricamente.

377

³⁷² El artista ha publicado numerosos volúmenes centrados en las fronteras amuralladas con Steidl, como Perfect Peace (2002), Wall (2007), The Book of Destruction (2010), CONFRONTIER (2013), y Syrian Collateral (2016). Véase: <http://www.waronwall.org/kai-wiedenhofer/>. Consultado el 23 de enero de 2023.

En Berlín y Belfast Wiedenhöfer expone en paneles de 3 x 9 metros diez vallas fronterizas fotografiadas entre Europa, Asia y Estados Unidos justo a partir de 1989, escogiendo, además, al aniversario de los cincuenta años de la erección de la Peace Line y los treinta de la caída del muro de Berlín para la exposición de WALLONWALL, aprovechando el contexto de conmemoración para una contra-narración doble que encara pasado y presente de manera afín a otras acciones contestatarias mencionadas en el presente apartado. Además de tomas de las ruinas alemanas de la “cortina de hierro”, el proyecto incluye las vallas fronterizas de Bagdad, de la Zona Desmilitarizada de Corea (DMZ), de la Green Line de Ciprio, la Peace Line de Belfast, México – Estados Unidos, Israel – Palestina, Ceuta y Melilla – Marruecos: todas fronteras vinculadas a la historia del segundo postguerra y a una partición geopolítica e ideológica del mundo referida a la guerra fría y a los colonialismos de los siglos XIX y XX. De esta iniciativa deriva otra intervención-exposición del muro, en este caso, con un enfoque más regional sobre Siria y Kurdistán, WARONWALL (2016), donde el muro de Berlín vuelve a ser el contexto y soporte para la difusión de una serie de tomas mediante las cuales el artista busca una comparación humanitaria mediante ruinas: las del muro berlinés y aquellas que caracterizan los paisajes espectrales de las ciudades sirianas (especialmente Kobane) afectadas por la guerra civil iniciada en 2011. La impostación de las tomas cambia necesariamente para este proyecto: el tema impone mayor frontalidad y la búsqueda de vistas chocantes que provoquen una respuesta emotiva y una reflexión política en el público alemán, sacudiéndolo de su comodidad cotidiana, mediante una estrategia que manifiesta, entonces, una mayor cercanía con lo mediático pero siempre sin caer en la espectacularización de la violencia propia del discurso hegemónico. El objetivo fundamental de la instalación consiste en llamar la atención sobre el carácter fáctico de este conflicto y de las acciones políticas que han llevado a este, desmintiendo la inevitabilidad de los conflictos en Oriente Medio – y la violencia que, como en el caso de África o Latinoamérica, ha sido normalizada por occidente como parte de un imaginario socio-político de estas regiones – e invitando la opinión pública a ejercer una presión sobre el gobierno y la Unión Europea para que actúe en mérito. Pero la arquitectura no es, en este caso, la única protagonista del relato: aparece la figura humana, y en función resiliente, moviéndose en

estos paisajes aterradores. Los sobrevivientes al conflicto son retratados en prácticas cotidianas que, con sus propias vidas, son emblema de esta resiliencia, y es con esta base que el objetivo se relaciona con los sujetos, devolviéndoles humanidad más que victimizándolos. La presencia de Wiedenhöfer en la parte septentrional de Siria y en Kurdistan lo reubica en una frontera problemática tristemente ejemplar, confirmando la estrategia fronteriza que caracteriza la producción y exposición de sus series fotográficas. Aunque este artista se caracterice por un enfoque casi obsesivo en el objeto del muro, la estrategia narrativa del mismo lo convierte más en el punto de partida que de llegada, aún conviviendo con el riesgo de fetichismo, gracias a una serie de elecciones formales que aprovechan subversivamente el lenguaje mediático, y especialmente aquel de los reporteros de guerra, con un sentido humanista, acompañando su trabajo de campo con un meticuloso trabajo de archivo que brinda a su análisis una amplitud histórica afín al trabajo de Jacir. Como se ha sugerido brevemente mencionando el trabajo fundamental de Halawani, este no es seguramente el único fotógrafo que hace de la frontera el enfoque de su trayectoria, pero pocos han enfrentado este tema desde una perspectiva global. Entre ellos, cabe mencionar a K. Flo Razowsky, fotógrafo queer y no-binario estadounidense que metodológicamente es el más afín a Kai, por ejemplo en la serie fotográfica *Up Against the Wall*, iniciativa en devenir comenzada en 2002, en la cual el artista persigue la idea de mostrar el carácter impositivo de la relación entre el migrante y el estado-nación mediante una comparación visual de las vallas militarizadas que separan México de Estados Unidos, Palestina de Israel y España de Marruecos, proponiendo una reflexión que se enfoca en las consecuencias sociales de la experiencia en esos territorios en disputa desde una significativa mirada queer que entrelaza fronteras ¹⁸³. Lo que diferencia el trabajo de Wiedenhöfer, volviéndolo particularmente interesante, es justo ese aprovechamiento in situ de la frontera, la intervención de un espacio fronterizo histórico, con sus vigentes implicaciones sociales, para desarrollar una contra-narración de la frontera a nivel local y global, invitándonos a una reflexión sobre lo que damos por asentado que para Kai puede representar el detonador de un movimiento social

¹⁸³ Véase: <http://www.flowalksfree.com/uatw/10rgvecrlqart0kvmg70ad6k6pqiof>. Consultado el 9 de enero de 2023.

que presione las políticas internacionales: la inmovilidad impositiva del muro es empleada como médium para la instigación al movimiento social, y la elección de trabajar en un sitio evocativo para la población local no hace sino facilitar el acercamiento del público a las problemáticas relatadas por sus fotografías fronterizas.

380

4.2.5. Richard Misrach y Guillermo Galindo

La valla fronteriza es empleada como punto de partida para una disrupción social y formal también por otro fotógrafo el estadounidense Richard Misrach (1949, Los Ángeles) en colaboración con el artista visual y compositor (“post”) mexicano Guillermo Galindo (1960, Ciudad de México), especialmente en el proyecto abierto *Border Cantos* que ha dado notoriedad al dúo. Este proyecto resulta de la evolución de la serie fotográfica *Desert Cantos* (1979 – en curso) de Misrach sobre el desierto estadounidense y su intervención humana, paisaje que el fotógrafo considera como metáfora de la nación¹⁸⁴. El antropismo del paisaje en esta región es caracterizado por la valla fronteriza en sus manifestaciones ruinosas y vigentes, así como en las arquitecturas efímeras y los deshechos visibles en él como testigos objetuales de los ingentes flujos migratorios que atraviesan la región: este es el punto de partida para una serie interna a *Desert Cantos*, que a partir de 2009 cobra el nombre de *Border Cantos* y la forma de proyecto sistemático y colaborativo con Galindo, al enfocarse en el antropismo de la frontera norteamericana y en cómo dichos flujos y las reacciones institucionales que producen van caracterizando la estética del territorio, sirviendo, a la vez, como testimonio útil a una narración disruptiva de la frontera y de la crisis migratoria en territorio norteamericano mediante una iniciativa que mezcla fotografía, escultura, instalación y composición musical in situ y en ámbito museal. *Border Cantos* cobra vida explícitamente en 2009, cuando Misrach empieza a enfocar sus tomas en el sujeto de la valla fronteriza e inicia una colaboración con Galindo que llevará a la un proyecto multimedia que tiene como objeto el antropismo del paisaje fronterizo, doblemente marcado por el muro y el transito migrante. El resultado de esta colaboración es un proyecto multimedia que mezcla la serie fotográfica

381

¹⁸⁴ Véase: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/richard-misrach-desert-cantos>. Consultado el 23 de enero de 2023.

de Misrach sobre la incidencia de la política reciente en el paisaje y la convivencia con el muro de la comunidad local – evocada en sus espacios cotidianos pero físicamente ausente de las tomas, aquí también de manera afín a Halawani – con instalaciones in situ o musealizadas y performances musicales derivadas del ensamblaje de los objetos encontrados en el desierto, abandonados por los migrantes durante su camino a través de la frontera: los objetos encontrados representan una crónica efímera de dicho desplazamiento, evocando la experiencia de uno de los contextos naturales más inhóspitos del continente, relatando la sed, el hambre, el frío dado por la fuerte excursión térmica de la noche en el desierto, el reparo encontrado en edificaciones efímeras, la presencia de vehículos y, a veces, hasta enfrentamientos¹⁸⁵. Instalaciones y performance derivan de este trabajo de documentación y recolección – casi una investigación antropológica, disciplina que seguido se vincula, como mucho arte contemporáneo, al arte y la curaduría fronteriza – en el aprovechamiento artístico de objetos encontrados que hace presente y dignifica al migrante, recuperando el gran potencial conceptual y formal de la estética *lumpen*, como ya había hecho los dadaístas en la Zúrich de la primera guerra mundial, para denunciar una deriva social y política. Pero la frontera en este caso no es solo oportunidad contra-narrativa sino también estética, donde ensamblajes y composiciones representan anti-monumentos que sugieren formas de aprovechamiento de los materiales que conforman el espacio fronterizo de manera afín a Jarrar o Attia, aunque desde un enfoque más objetual: el paisaje fronterizo es simbólicamente trasmutado de la negación a la creación mediante piezas que bien pueden ser leídas como anti-monumentos – pensamos en la instalación sonora *Ángel exterminador* de Galindo – a la crisis migratoria contemporánea, de una manera afín a la estrategia museográfica del Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo.

El paisaje fronterizo con sus evidencias de imposición y subversión es reformulado en una propuesta formal que lo integra y recrea, siempre buscando un acercamiento al migrante anónimo e invisible desde una estrategia un tanto efímera cuanto intimista, especialmente en el caso de Galindo, como es evidente en las esculturas sonoras *Teclata* o *Cosas de niños*

¹⁸⁵ Véase: <http://bordercantos.com/>. Consultado el 23 de enero de 2023.

(*Children's things*), a veces recreando el imaginario de este paisaje, como *Paisaje Sonoro*, desarrollado por el artista a partir de las fotografías de Misrach y entrelazando culturas y temporalidades en un neo-teponaztli che evoca el sonido de la valla fronteriza y el atravesamiento del desierto mediante objetos encontrados en la frontera con Tejas, como la páginas de una Biblia pertenecida a una niña empleadas a manera de banderillas al margen del instrumento.

Con su estrategia híbrida, este dúo representa una conclusión apropiada a este breve catálogo de artistas caracterizados por su compromiso con el espacio y el tema fronterizo, seguido vinculados a este desde su propia vivencia y a traídos por el potencial social y político de un activismo artístico *entre fronteras*: activismo que es particularmente manifiesto en una última pieza escogida para esta breve presentación del proyecto, *Voices flag (Bandera de voces)*. Estas banderas usuradas por los agentes climáticos – también objetos encontrados en la región fronteriza – símbolo de una partición del territorio que va difuminándose en el paisaje natural siendo significativamente asimilada por este, son intervenidas por Galindo imprimiendo una de sus series compositivas llamada *Partituras estación de agua (Water station scores)* pues el destinatario de la pieza era específicamente la organización Water Station, agrupación humanitaria conformada por ciudadanos de la región cuya acción consiste en señalar a los migrantes los pozos de agua presentes en el desierto: las banderas son donadas por Galindo para que sean empleadas para señalar los pozos, entrelazando arte y activismo en una iniciativa en apoyo de una iniciativa ciudadana subversiva, aprovechando el espacio de la frontera para una doble disrupción, narrativa y factual, de las políticas migratorias estadounidenses.

Parece oportuno cerrar el presente apartado justo con este ejemplo de colaboración ciudadana a través del arte fronterizo, la cual representa una estrategia recurrente en muchos de los casos analizados en este sub-apartado e importante introducción de una reflexión sobre el papel social y político del artista fronterizo a desarrollarse en el sexto apartado.

5. TENDENCIAS NARRATIVAS Y FORMALES

La propuesta artística desde y sobre la frontera se desarrolla también mediante enfoques narrativos que, si por un lado, nos permiten encuadrar en determinadas características el fenómeno reciente, es decir globalizado, del arte y la curaduría fronteriza, por otro, se pueden interpretar como indicadores relevantes de un cuadro más amplio, desde una perspectiva que individúa en estas expresiones el reflejo elocuente de las voces y los enfoques del discurso social, participando en una reflexión dinámicamente compartida con otras disciplinas. La recurrencia de determinados enfoques y estrategias en la narración fronteriza imponen, entonces, un análisis detenido desde esta doble perspectiva, interior y exterior, útil para el entendimiento del fenómeno y de las formas mediante las cuales se relaciona con su(s) contexto(s).

Los casos presentados en el apartado anterior permiten introducir un análisis sobre el relato propuesto por el arte fronterizo, el cual puede ser articulado según cuatro ejes temáticos – traducción, utopía, género y memoria – presentados mediante una selección de casos emblemáticos para cada bloque narrativo, así ampliando la descripción del fenómeno desarrollándola desde un enfoque metodológico y conceptual, resaltando la recurrencia de temas y estrategias formales en la contra-narración de y desde la frontera.

Que el tema del “control” sea el gran ausente de la catalogación aquí esbozada no puede pasar desapercibido, y, sin embargo, esta elección responde a la voluntad de evitar ahondar en un eje narrativo peligrosamente afín, por su estrategia y enfoque narrativos, al relato hegemónico: los artistas y los curadores que abordan el tema de la frontera desde esta perspectiva suelen, de hecho, escoger un acercamiento más descriptivo que disruptivo del tema, corriendo el riesgo – de manera afín a los trabajos enfocados en el objeto del muro – de caer en un tono narrativo similar a aquello mediático. No obstante las buenas intenciones de estas iniciativas, en la gran mayoría de los casos parece que dicha promiscuidad metodológica termine perpetrando una visión superficial de la realidad de la frontera y de la experiencia migrante que participa del proceso de victimización del “migrante clandestino”, figura anónima masificada y normalizada que responde a una construcción narrativa

precisa y necesaria al mantenimiento de un sentimiento de amenaza en las comunidades del mundo occidental – y entonces al clima político que determina las políticas internacionales y mantiene a flote el relato nacionalista – con consiguiente espectacularización sistemática de la crisis migratoria, relegada ineluctablemente a episodio de crónica y argumento de debate preelectoral.³⁸² Una narración enfocada en el control fronterizo no parece desvelar eficazmente, sino ocultar, o al menos ofuscar, el potencial disruptivo de la frontera – y del arte fronterizo nutrido de este potencial – describiendo su realidad como si estuviera definida unilateralmente e inevitablemente por la inmovilidad y la exclusión institucionalmente impuestas: las excepciones son, en este caso, contadas, pudiendo mencionar al respecto el caso destacado del proyecto *Forensis Oceanography* (2011–en curso) de Charles Heller y Lorenzo Pezzani¹⁸⁶.

Dada la voluntad de valorar este potencial disruptivo, este tipo de acercamiento será, entonces, voluntariamente omitido en este acercamiento tentativo para dar espacio a una narración de la frontera cuyo dinamismo y pluralidad no sólo son posibles, sino que ya constituyen, más allá de toda imposición, la realidad y la riqueza de la frontera: una oportunidad única para ir más allá del reportaje y la retórica política, subvirtiendo sistemática y pacientemente aquel relato nacionalista y neoliberal que encubre y justifica la violación de los derechos humanos perpetrada en estos territorios intersticiales.

Los ejes narrativos escogidos para relatar dicha disrupción serán abordados según la metodología adoptada en los apartados anteriores, es decir mediante el análisis de un grupo selecto de casos ejemplares de un grupo más vasto de propuestas en el cual se sustenta la tesis relativa al emerger de enfoques temáticos que definen al arte fronterizo de la era global reflejando, como dicho, las inquietudes que animan el debate social y político actual. Tras una breve reflexión introductoria sobre el concepto de frontera en cuanto ruina del estado nación mirada a destacar una orientación post y transnacional en las narrativas anti-hegemónicas a diferentes niveles – local, regional y global – el presente apartado se dedicará a la descripción de cada eje, dedicando a cada uno un sub-apartado para restituir un cuadro, aunque sintético, de las historias que

¹⁸⁶ Véase: <https://www.lavoroculturale.org/sguardo-disobbediente-parte-prima/lorenzo-pezzani-e-charles-heller/2013/>. Consultado el 28 de febrero de 2023.

atraviesan y animan la frontera contemporánea, destacando su singular potencial semántico y subversivo mediante un análisis que continúa la estrategia del análisis comparativo de casos.

Cada sub-apartado temático será, a la vez, aprovechado para destacar las tendencias formales escogidas para la expresión de estas historias – a veces acomunando narraciones que vierten sobre enfoques diferentes, a veces peculiares de un particular enfoque porque más eficaces para su transmisión – para mostrar no solo los enfoques temáticos de la narrativa visual entre fronteras sino también sus estrategias recurrentes en la transmisión del contenido en este espacio peculiar y para la comunidad local: en otras palabras, este apartado tiene el objetivo de profundizar, en cuanto extensión de los anteriores, cómo se articula conceptual y formalmente la narración de la frontera en la era global, individuando tentativamente patrones prácticos y temáticos que nos acercan a una definición del fenómeno. Es importante reafirmar dicha intención, junto con el carácter tentativo de su desarrollo, a la hora de proponer un criterio descriptivo que supone cierto grado de catalogación ya que tampoco es el propósito del presente análisis encasillar rígidamente a los casos descritos en una narración unívoca pues la mayoría de estos trabajos contiene necesariamente múltiples perspectivas de la frontera, al punto de correr a menudo el riesgo de solaparse en la catalogación propuesta, desafiando, como es justo que sea, al esquema propuesto. Lo que justifica esta operación es sobre todo la voluntad de destacar una serie de tendencias conceptuales y formales que emergen espontáneamente del análisis de las obras, confirmando y articulando la visión del discurso fronterizo en cuanto propiciador de producción y negociación semántica: una catalogación mirada a destacar dominantes narrativas útiles a entender el fenómeno social y cultural en examen, sin por esto negar la polivalencia de la obra. Dichas dominantes se destacan en cuanto su recurrencia confirma el potencial disruptivo de este espacio y de la propuesta artística y curatorial que este produce, reubicando a la frontera en el centro un debate identitario contemporáneo derivado de la mediación social y cultural, del planteamiento utópico, de la perspectiva de género, y de la construcción de una memoria colectiva que es tanto regional cuanto global. La narración incluyente deducida de dichos enfoques nos restituye un relato de y desde la frontera que participa significativamente de los

procesos postcoloniales de de-centralización narrativa de la contemporaneidad, con el resultado no sólo de contribuir a una “provincialización” de Europa – como diría Chakrabarty – y los demás centros occidentales contrastando su oligopolio narrativo, sino apuntando, sobre todo, a una redefinición de centro y periferia cuya articulación depende directamente del concepto y del espacio de la frontera: sus formas de representación, hegemónica y disruptiva, y los eventos que en esta se manifiestan, determinan, hoy más que nunca, la agenda política y cultural, exigiendo soluciones a corto y largo plazo en el centro como en la periferia, ambos re-definidos por la frontera, ambos conceptualmente dependientes del significado dado a la frontera en un contexto plasmado por el contraste entre la globalización neoliberal y la crisis humanitaria generada por la militarización de las fronteras con el sur global. Desde esta perspectiva, la frontera se configura no sólo en cuanto parte de una periferia que desafía el centralismo de la producción tradicional de representación y conocimiento (el norte, la ciudad), sino en cuanto *el* nuevo centro, principal y vital, en la creación del relato contemporáneo: un centro eficazmente rizomático en su estrategia narrativa, que aprovecha disruptivamente el desplazamiento hegemónico del discurso político del centro a una periferia fronteriza global para multiplicar una mirada disidente que redefine no solamente la relación, sino la noción misma de centro y periferia. De ahí la importancia de profundizar el tipo de contra-narración que este relato fronterizo nos propone, haciéndose responsable de una re-definición que está modificando nuestras fronteras, es decir nuestra perspectiva, asumiendo que es del concepto de límite que surge la construcción conceptual del ser humano y su identificación en las categorías de especie, comunidad e individuo. ¿Qué pasaría si cuestionáramos estas categorías? La crisis eco-social nos exige un replanteamiento, y el arte de la frontera representa, en este contexto, un camino a monitorear con atención por su peso evidente en este proceso de re-significación.

5.1 *RuiNation*: fronteras y tendencias narrativas postnacionales

El carácter contradictorio de la agenda política global es evidente desde una mirada superficial: si en materia internacional este, por un lado, adhiere

entusiásticamente a las oportunidades de colonización indirecta del sur abiertas por el sistema neoliberal, por otro controla y limita la circulación humana según criterios discriminatorios que entran en contradicción con la evidente necesidad de dinamismo social, cultural y económico del norte y pesan enormemente en el balance económico nacional, mediante el despliegue de las fuerzas militares en el área fronterizo y la estructuración maquiavélica del aparato burocrático relativo a las políticas migratorias nacionales. Es una contradicción que amerita una breve reflexión pues esta parece tener una doble valencia semántica, a corto y a largo plazo: si bien la militarización de la frontera sigue siendo prioritaria en la agenda de toda nación y comunidad occidental, caracterizando la experiencia de este espacio geo-político, el debate generado institucional y socialmente entorno a los acontecimientos nefastos vinculados a este espacio y aquello, más amplio, relativo al concepto genérico de frontera social, cultural y de género derivados en particular de los estudios postcoloniales y feministas, parece ofrecer una salida conceptual de gran potencial social y, a la larga, político. El arte fronterizo puede ser leído como parte de un proceso social más amplio en el cual la sociedad civil está manifestando – y el ámbito artístico es un caso destacado en este sentido – una receptividad y una voluntad disruptiva que se concretan en acciones individuales y colectivas recurrentes reaccionando a la inercia negligente de una clase política incapaz de responder a la crisis eco-social contemporánea, atada, por necesidad propia, a una retórica nacionalista y populista que impide la exploración de soluciones incluyentes y viables a largo plazo: la visión y la misión política, evidentemente retrodatadas y limitadas a la breve vida de un gobierno o hasta con de un periodo electoral, contrastan de manera creciente con las preocupaciones y negociaciones sociales y culturales que, al menos desde finales de los años ochenta del siglo pasado, están plasmando una visión civil que desdibuja las dicotomías ofrecidas por el relato hegemónico, recuperando las memorias de una historia no-oficial y global, a la vez que toma conciencia de un proceso de hibridación socio-cultural y de fluidez del mercado laboral que es tan inevitable cuanto el desastre ambiental también derivado de los extractivismos occidentales. Hasta las respuestas a breve plazo de la institución parecen inadecuadas frente a este panorama al ser fruto de una visión política que ensancha metódicamente la distancia entre ciudadano y

esfera política, llevándolo a buscar por su cuenta estrategias de resiliencia que se pueden describir, teórica y prácticamente, como ejercicios anti-hegemónicos: es, de hecho, en estas acciones de compromiso ciudadano y humanitario que parecen jugarse el presente y el futuro, locales y global, de nuestra sociedad y especie, y los artistas han demostrado ser entre los primeros, junto con los movimientos activistas, a darse cuenta de esta responsabilidad y entre los más receptivos a esta causa: en el contexto fronterizo, esta toma de consciencia – ya presente, como visto, en las propuestas del *border art* de la segunda mitad del siglo pasado – se manifiesta en el desarrollo de una contra-narración de subjetividades híbridas, incluyentes y, sobre todo, postnacionales. Este último concepto, aquel de una humanidad postnacional, es aún ampliamente utópico, aunque empieza a manifestarse con vigor creciente en el debate académico y en un número creciente de prácticas sociales y culturales. Lejos del mito ingenuo de un mundo “sin fronteras” característico de los entusiasmos ideológicos de inicios de la era global, estos movimientos están planteando el concepto de un mundo *más allá* de la nación, visión desde la cual la entidad nacional es reducida al concepto de resto, sufriendo un proceso de historiación que lo vincula más al pasado que al presente por replicar modelos de gestión e identificación política y social que son rebasados por las dinámicas sociales, culturales y económicas de la era global: un mundo que, de hecho, parcialmente ya existe, conviviendo conflictivamente con los novecentismos del sistema político vigente. El arte fronterizo es, una vez más, un buen ejemplo de esta evolución semántica: extensión del discurso postcolonial, cosmopolita y multicultural inaugurado con la globalización, es decir de una narración que entraba en contraste con la hegemónica ya a finales del siglo pasado, su propuesta se nutre, a la vez, de la interdisciplinariedad y del resurgido compromiso social que representan tendencias destacadas en el arte del siglo XXI.

Como se mostrará a través de este análisis de casos, la contra-narración delineada por el arte fronterizo reciente tiende, de hecho, a una descripción de la frontera en cuanto ruina, y no sólo de la nación sino de todo un sistema de representación que se ve inexorablemente desafiado por dichos discursos.

La expresión “*RuiNation*” emerge en el contexto de los estudios fronterizos, siendo propuesta en el marco del taller de investigación organizado en 2022

por la iniciativa Critical Border Studies, foro interdisciplinario fundado en 2017 por académicos, artistas y activistas vinculados al Centre for Multidisciplinary Studies on Racism (CEMFOR) de la Universidad de Uppsala: uno de los ejes de debate propuestos para tal evento consistió en el carácter ruinoso del concepto de nación, y en cómo los estudios y las prácticas fronterizas manifiestan este concepto en el contexto globalizado¹⁸⁷. Es oportuno reportar la descripción de este concepto tal y como aparece en el documento divulgativo de la Critical Border Studies Research School 2022 “Displacement and Expulsion” relativo al tema de RuiNation:

Borders are ruins of the nation-state system. It does not mean that they are abandoned or have lost their function (as the definition of ruins tells us). To approach borders as ruins is a tactical move to construct alternative imaginaries of nation-states. Rather than material constructions, borders-as-ruins is about the politics of imagination and imaginative politics. The vision of borders as sites of ruin challenges the timeless and planned nation-state model of organizing humanity. Borders-as-ruins unsettles us and generates alternative ideas. As a method, ruination offers not only a way to see borders from a different point of view than that of states, but it also offers a counter narrative of the nation-state system as a progress in history. (...) Ruination is both spatial and temporal practice: it is spatial in terms of its destruction of habitations that results in displacement, and temporal in terms of its denial of coevalness resulting in expulsion. As such, ruination offers us multiple engagements with expulsion and displacement ¹⁸⁸.

La frontera participa evidentemente de la representación de la crisis del estado-nación, funcionando como emblema de dicha ruina y perfilándose, a la vez, en cuanto ruina física, objetual, ella misma: en todo el mundo abundan vestigios antiguos y modernos de fronteras que nos recuerdan la artificiosidad y labilidad del concepto, y, por lo tanto, el potencial ruinoso de las vallas fronterizas hodiernas. A la vez, el concepto de “frontera-en cuanto-ruina”, acercamiento utópico que cita indirectamente la propuesta de Mezzadra y Neilson de la frontera como método detonador de una narrativa disruptiva que describe a la frontera en cuanto experiencia, espacial y temporal, en este último caso

¹⁸⁷ Lamentablemente, las actas del taller no han sido difundidas y el Call for Proposals del evento ya no se encuentra disponible para consultas digitales. Se remite, al menos, a la página de presentación de la iniciativa: <https://www.cemfor.uu.se/research-networks/-/border-studies/>. Consultado el 2 de marzo de 2023.

¹⁸⁸ *Critical Border studies Research School 2022 “Displacement and Expulsion”*, 31 July – 5 August 2022, Stockholm, Sweden. Call for Proposals en formato pdf. Descargado y consultado el 30 de abril de 2022.

sustrayendo el concepto de la supuesta atemporalidad de la entidad del estado-nación que caracteriza el relato institucional: inversión, esta, particularmente significativa porque pone el acento sobre el carácter fluido y mutable del concepto en todas sus manifestaciones, poniendo así las bases para una reformulación del mismo que representa, mucho más que la eliminación física de estas “ruinas”, la tarea más urgente para la representación actualizada de la frontera y el estado-nación desde una mirada política, social y cultural.

Como se verá en este apartado, la frontera es abordada por numerosos artistas en cuanto ruina material e ideológica ya desde unos primeros trabajos de arte fronterizo entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, y significativamente en ámbito norteamericano y chino – recuperando la relación dialéctica con la Gran Muralla que ha motivado algunas de las propuesta descritas en el apartado anterior – para luego manifestarse globalmente a partir de la segunda década del nuevo siglo. Estas primeras manifestaciones reafirman la estrecha dependencia conceptual del arte fronterizo de las negociaciones ideológicas originadas con la Guerra Fría pues es en algunos de sus epicentros que se inaugura la propuesta narrativa mirada a enfrentar críticamente y aprovechar formalmente el legado representado por la frontera, presentándola como alegoría y fetiche del relato identitario del estado-nación, cada vez más inadecuado para la definición de las subjetividades derivadas del dinamismo socio-cultural que caracteriza el mundo globalizado, sugiriendo colateralmente la definición de su frontera en cuanto vestigio conceptual y objetual: esta visión arqueológica y sintomática de la frontera en relación al concepto de estado-nación representa el *leitmotiv* de todo trabajo artístico y curatorial fronterizo, y más en general de todo arte contemporáneo enfocado en la experiencia de la migración contemporánea, funcionando como sustrato para los diferentes ejes narrativos de la frontera, y de las subjetividades sociales y culturales que esta produce y representa, presentados en la siguiente selección de casos.

5.2 Traducción/Mediación

La disrupción de la frontera empieza por una narración que aprovecha el sujeto fronterizo en cuanto oportunidad para una mediación socio-cultural, desarrollando una vocación para la traducción que destaca en la propuesta artística y curatorial contemporánea, como evidenciado, en el contexto fronterizo, por trabajos mencionados en los apartados anteriores como *Cross the razor* (1994) de Terry Allen y *Border Tuner/ Sintonizador fronterizo* (2019) de Rafael Lozano-Hemmer, propuestas que encajan plenamente con esta categoría narrativa. Si el contexto norteamericano inaugura unas prácticas de traducción-mediación en frontera, estas pronto se manifiestan también en Asia, África, Medio Oriente y Europa a partir de los años ochenta del siglo pasado.

385

Asimismo, la obra de Emily Jacir, descrita mediante una selección de trabajos en el apartado anterior, representa un caso ejemplar de arte interpretando a la frontera en cuanto oportunidad de traducción y mediación, recopilando y transmitiendo experiencias y narrativas de este espacio y su comunidad, seguido haciendo propias las estrategias del discurso mediático para producir contra-reportajes y acciones textuales que cumplen, y en esto se halla la disrupción mayor, con el propósito de establecer una mediación a través de la representación del estricto aparato de control de la frontera y de sus consecuencias en la vivencia de las comunidades locales, de manera afín a los trabajos sobre el tema del miedo vinculados al concepto y al espacio de frontera representados por la serie *On translation* de Antoni Muntadas *Miedo/Fear* (2005) y *Miedo/Jauf* (2007).

386

La estrategia, eminentemente textual, del arte de Muntadas lo acerca a la propuesta, en ocasiones también fronteriza, de Úrsula Biemann, cuyo trabajo *Performing the Border* (1999) será comentado en el siguiente sub-apartado. A pesar de la vastísima cobertura crítica dada a estos trabajos, parece necesaria una profundización pues siguen siendo trabajos emblemáticos también desde la mirada explorada por esta tesis y en este apartado. En ambos casos, la propuesta abraza el género del reportaje artístico o contra-reportaje sobre temas de actualidad social y política, sin olvidar la necesidad de una reconstrucción histórica a poner en diálogo con las problemáticas presentes, que temporaliza imaginarios de raíz colonial y patriarcal para presentar, a

diferencia de la práctica mediática tradicional, un marco contextual cuyos rizomas irradian las palabras de los actores principales del relato, los entrevistados, exponentes de una comunidad local, y entonces representantes de un concepto espacial, temporal, social y cultural que se manifiesta en su problemática en los enfoques temáticos escogidos por el artista. A diferencia de Biemann, Muntadas no comenta, no opina, sino que nos ofrece las bases para la formulación de un juicio presentándonos una definición bilingüe del concepto de miedo, que funciona como abertura de la pieza, y una serie de entrevistas a diferentes miembros de la comunidad a ambos lados de la frontera, manteniendo el bilingüismo gracias al empleo de subtítulos traduciendo la entrevista del árabe al español y del inglés al español, y viceversa. La mediación propuesta por Muntadas es impecable en cuanto a la proposición de un proceso de reconstrucción lo más democráticamente posible: las entrevistas abarcan un amplio abanico de generaciones, posturas y experiencias, articuladas en un diálogo imposible que resalta refinadamente las distancias a la vez que intenta colmarlas, sin voces fuera de campo, sin sentencias, sin imágenes chocantes. La frontera narrada por sus habitantes se abre a quien quiere y sabe escuchar, trazando hilos invisibles que tejen la idea de una comunidad trasfronteriza, creada por quienes hablan y quienes escuchan, así restituyéndole a esta realidad la dimensión humana y global que la crónica suele sustraerle.

El primer apartado, norteamericano, de esta serie dedicada al concepto de miedo en relación a los fenómenos migratorios de la era global se desarrolla entre las ciudades gemelas Tijuana y San Diego, entrevistando a sus habitantes sobre el tema y su experiencia de la frontera, estableciendo a través de sus palabras una conexión directa entre el miedo y la exclusión generados por la frontera, alternando a las entrevistas en *close-up* definiciones bilingüe tomadas de diccionarios (entre las cuales la inaugural sobre la palabra “miedo”), breves citas fílmicas de los años Cincuenta a los Noventa y textos de Muntadas y otros autores.

Las largas tomas filmadas mostrando el escurrir del paisaje fronterizo, y seguido de la valla, desde un vehículo transitando en la carretera constituye una estrategia visual recurrente en la narración de la frontera que es empleado también por Muntadas como parcial acompañamiento de las entrevistas.

Ambos, estadounidenses y mexicanos, hablan del miedo a lo desconocido, de la falta de comunicación generada por desconocer el idioma del otro, y del miedo que caracteriza la vida del migrante ilegal, reconociendo, a la vez, la contradictoria interdependencia económica y social vigente entre México y Estados Unidos, que le quita sentido a la frontera y no hace sino que enfatizar disparidad social y económica.

De las entrevistas y un oportuno collage audiovisual (portadas de periódicos, publicidades, extractos de materiales televisivos y cinematográficos), emerge también una crítica a la narración mediática de la frontera, basada en la caricatura estereotipada y el sensacionalismo pues “la noticia depende del miedo, el miedo hace la noticia”, sin miedo no habría noticia. Si los medios perpetran el miedo hacia el otro, entidad desconocida y contaminante, el control militarizado de la frontera, otro tema tocado por el largometraje, ofrece una ilusión de protección políticamente oportuna: Muntadas recurre a materiales filmados desde las cámaras de seguridad – como Biemann y Akerman – mostrándonos imágenes en infrarrojo de migrantes cruzando la frontera, tráfico humano que, como muchos entrevistados enfatizan, alimenta un fértil negocio fronterizo de explotación laboral derivada de la suspensión de derechos que implica la migración clandestina y el narcotráfico, y entonces remarcando la descripción de la frontera en cuanto espacio de estado de excepción y lugar mental generado por la mitificación mediática de este territorio.

387

El segundo apartado, mediterráneo, dedicado al miedo, *Miedo/Jauf* (2007), permite establecer un paralelismo trans-regional sobre el tema, siguiendo la misma estructura narrativa empleada para el largometraje de 2005, pues aquí también se hacen dialogar dos ciudades fronterizas, Tarifa y Tánger, empezando por una definición bilingüe de la palabra, acompañada por la misma banda sonora de Fernando Corona, seguida por entrevistas en las cuales los integrantes de estas comunidades comparten su propia definición del concepto. Respecto al contexto norteamericano, el miedo en esta frontera es problematizado, además que por el desconocimiento del idioma del otro, por la diversidad religiosa y el conflicto históricamente cultivado por la política, con fiel complicidad del discurso mediático, entre mundo occidental y africano, occidental e islámico. La narración occidental que emerge de los materiales y

entrevistas es caracterizada por la ausencia de una percepción clara del continente africano, de su diversidad, construida sobre tabús e historias negras sobre África. La criminalización del migrante y el fortalecimiento del control de la frontera es también en este caso un buen negocio, generando una florida economía ilegal de carácter mafioso vinculada a la falsificación de documentos y a su traslado, situación que es igualmente provechosa a nivel legal e institucional – y en esto se halla una diferencia importante respecto a la región norteamericana – pues la Unión Europea y el estado de Marruecos se benefician mutuamente de esta situación, la primera concediendo territorios al segundo a cambio del reconocimiento de refugiados del segundo, el cual tiene la oportunidad de recuperar algunas posesiones territoriales históricas gestionando el tema de los refugiados, convertidos a mercancía política y económica¹⁸⁹.

En ambas regiones enfrentadas por la serie de Muntadas destaca una oscilación constante, en las prácticas de definición del miedo y del otro entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, que la frontera comparte con otros espacios fuertemente politizados y controlados.

Aunque la estrategia narrativa pueda variar, esta actitud es transversal a toda la serie *On translation* la cual, como la trayectoria de Muntadas *in toto*, lo confirma con el gran mediador de los inicios de la era global, figura pionera de una forma de ver y representar la contemporaneidad que como pocos – de paso se podrían mencionar, al menos, Allan Sekula, Rogelio López Cuenca y Francis Alÿs, aunque posteriores de una generación a Muntadas – ha sabido anticipar tendencias prácticas y conceptuales hoy vastamente asimiladas por el arte de compromiso social y político.

388

Sin embargo, los entrevistados no representan el único sujeto de la pieza: el espacio, real e imaginado, de la frontera representa otra constante pues el artista lo filma meticulosamente, mostrándonos el mar, urbanizaciones, y detalles del aparato de control que determina la diferencia abismal de la experiencia de este espacio entre quien atraviesa desde sur y desde norte,

¹⁸⁹ Es también interesante destacar la conexión sugerida por el artista entre la situación regional descrita en *Miedo/Jauf* y aquella mediorientista emergente de la película de Eran Riklis *La esposa siria (Ha kala ha surit)* (2004), citada en algunos fragmentos incluidos en el largometraje de Muntadas, sugiriendo brillantemente una relación trans-regional múltiple, de América a Medio Oriente pasando por Europa y África, en la reflexión sobre los efectos sociales, culturales y económicos de la frontera geo-política.

relatando la frontera mental mediante tomas que muestran un mar aparentemente infinito y sin fronteras, un estrecho brazo de mar delimitado en la costa por altas mallas de púas constantemente vigiladas por la guardia fronteriza y los accesorios emblemáticos de la militarización de la frontera (cámaras, reflectores, altoparlantes). Es más, el artista solapa el relato oral de la frontera con dos narraciones visuales, una espacial, la otra constituida por una selección de materiales de archivo emblemáticos del imaginario, colonial y racialmente estereotipado, de la frontera sur: un relato unilateral de Marruecos y, por extensión, de África que completa la reconstrucción de las raíces del miedo que alimenta la militarización y el propio estado-nación, mostrando la complicidad histórica de la imagen, es decir de la representación visual en la cultura masiva, en la construcción de un relato que apunta a una amenazante diversidad cultural, cuyo resultado no puede ser otra cosa sino un miedo fácilmente masificado e instrumentalizado. Dos narraciones visuales y una verbal articulan la descripción de la frontera, proponiendo una estrategia que, de Norteamérica, es replicada con igual eficacia en la frontera mediterránea entre España y Marruecos, y podría replicarse potencialmente en otros contextos fronterizos: lo cual nos sugiere no solo la oportunidad de las elecciones formales del artista, sino también – y en esto debemos leer una voluntad implícita del artista – la repetición de esquemas socio-políticos y de sistemas de representación que están a la base de las problemáticas que acomunan dichas fronteras. En otras palabras, el proyecto, visto en su totalidad, manifiesta una abertura transfronteriza tanto local cuanto global, proponiendo una comparación trans-regional que evidencia las afinidades de la experiencia de la frontera militarizada, trazando, como es recurrente en la obra de Muntadas, un cuadro de la era global a través de enfoques temáticos y regionales interconectados por las negociaciones semánticas y las problemáticas sociales que comparten.

389

Si en el trabajo de Muntadas mediación y memoria se solapan, en la progresión mostrada por dos trabajos gemelos de Francis Alÿs en y sobre la frontera, *Bridge/ Puente* (2006) y *Don't cross the bridge before you get to the river* (2008) se añade una poética utópica que confirma la transversalidad que caracteriza la propuesta de este artista, llegando a desafiar la misma categorización conceptual aquí sugerida: estos dos proyectos manifiestan

numerosos puntos de contacto con la propuesta de Muntadas, que van de la cercanía temporal y espacial al carácter comunitario de la narración presentada por el artista.³⁹⁰ De hecho, si al referir el tema fronterizo a la trayectoria de Alÿs *The Loop* (1997) sea posiblemente el primer proyecto en venir a la mente, es en estos proyectos que el artista parece alcanzar una relación más directa y bilateral con la frontera y sus habitantes pues *The Loop* se mantiene en un nivel puramente conceptual y bastante auto-referencial: la soledad del viaje del artista contrasta tajantemente con la participación comunitaria, en ocasiones masiva, de las dos intervenciones de espacios fronterizos posteriormente propuestas por el artista, característica afín a la reflexión de Muntadas sobre el concepto de miedo a través de la frontera, y semánticamente más productivas respecto a *The loop* justo por la dimensión comunitaria que estos involucran, revelando el potencial y las imperfecciones de la práctica artística entre fronteras. El puente de barcos procedentes de ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y Cuba, otro espacio liminal simbólicamente cargado y notoriamente militarizado, representa, justo con una serie de óleos de gran lirismo sobre el desplazamiento transfronterizo, el primer resultado de un trabajo sobre la frontera que, de manera similar a Muntadas, volverá a proponer, si bien con algunas diferencias en la estrategia performativa, en la frontera entre Marruecos y España. En el bilingüismo del título del primer proyecto hallamos otra afinidad con el trabajo del artista catalán, confirmando la vocación mediadora de la iniciativa, la cual aprovechó la oportunidad de la IX Bienal de la Habana – contexto que implica una mayor permisividad de las autoridades cubanas respecto a la organización de eventos públicos – para proponer un evento en el cual barcos procedentes de las comunidades pesqueras del norte de la isla y yates privados desde Cayo Hueso, en Florida, iban a formar un puente en el brazo de mar fronterizo, y estrechamente controlado, que separa las dos naciones, para proponer el encuentro y el “retrato de una comunidad”, transnacional y fronteriza, dada por la cercanía (no solo geopolítica pues como es sabido hay una vasta comunidad de inmigrantes cubanos en Florida) y el desplazamiento, a la vez que propone, indirectamente, un logrado *tableaux vivant* de la Guerra Fría¹⁹⁰. Esta se manifiesta en los

¹⁹⁰ Francis Alÿs, *Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,

aplazamientos debidos a las prácticas burocráticas y a una serie de resistencias a nivel institucional y civil que se manifiestan por ambos lados y en la imagen del puente de barcos suspendidos precariamente en las aguas fronterizas con la cual culmina el evento: la disparidad económica mostrada por la tipología de barcos empleados en el mismo podría ser otro factor revelador en este sentido, pero es un factor problemático, vinculado más bien a la elección del artista de involucrar, por el hecho de poseer una embarcación, a miembros de la comunidad de Cayo Hueso que pertenecen a un sector privilegiado de la sociedad estadounidense, obteniendo involuntariamente un contraste más estridente y conceptualmente controvertido, pues esta elección llevó a una fuerte disparidad en la participación estadounidense y cubana, la cual se debe tanto a la mayor presencia del artista en Cuba – pues aquí se involucraron a tres comunidades pesqueras y la burocracia cubana requería una presencia reiterada in situ – cuanto a la diferencia sustancial de las comunidades involucradas en cuanto a perfil-socio económico y, sobre todo, político, pues si por un lado la comunidad estadounidense participó por iniciativa de privados, en Cuba el evento surgió de una coordinación con los sindicatos locales, es decir con una institución pública arraigada en el territorio permitiendo un compromiso colectivo de las comunidades cubanas involucradas. El resultado, con la participación de más de cien barcos desde el lado cubano y poco más de treinta desde el lado estadounidense: por misma admisión de Taiyana Pimentel, cubana y entre los miembros organizadores del proyecto, “la disparidad de la participación era sobre todo la consecuencia de nuestro involucramiento disparejo con cada comunidad y no podía interpretarse como una manifestación objetiva de la intención de cada lado”¹⁹¹. Es más, para que el proyecto se concretara los organizadores tuvieron que obviar a las tensiones políticas regionales el discurso crítico tras el proyecto tuvo que ser ocultado tras el pretexto de un puro ejercicio formal, evitando compartir con quienes tomaron parte del proyecto la metáfora que este suponía – una invitación al dialogo entre dos comunidades sometidas a gobiernos que abusan de la geopolítica para desviar la atención de sus propios problemas internos – lo cual potencialmente tendría una problematicidad tanto legal cuanto moral

2015), 85.

¹⁹¹ *Ibídem*, 103.

pues responde al engaño del estado-nación con otra simulación. Si termina siendo engañoso, ¿porqué este proyecto se encuentra en este sub-apartado y no el aquel correspondientes a los casos fracasos artísticos y curatoriales en frontera? Para empezar, logra concretarse, y mediante participación de ambas comunidades de la frontera, a diferencia de los proyectos descritos en ese sub-apartado, aunque a cuesta de ocultar su significado disruptivo a la comunidad interesada. Además, es oportuno interpretar a este puente como primera etapa de un proyecto más vasto que llegará a un resultado más satisfactorio años más tarde, frente a Gibraltar, en un segundo puente comunitario en *Don't cross the bridge before you get to the river*.

En 2006, Alÿs vuelve a Europa después de veinte años viviendo en México, en el marco de las tensiones políticas y sociales levantadas alrededor del tema de la crisis migratoria hacia el Viejo continente y de las políticas proteccionistas adoptadas por la comunidad y sus estados miembros: surge espontánea la idea de replicar el puente de barcos uniendo, en este caso, las comunidades pesqueras de Tarifa y Tánger, la cual sufre algunas modificaciones necesarias para evitar la instrumentalización política del proyecto y para ablandar el conflicto económico existente entre las dos comunidades: los barcos se reducen a modelos e marcos ("*barcozapatos*" hechos de babuchas y sandalias) y los participantes serán niños de ambas comunidades, convirtiendo metafóricamente la acción en un rito de pasaje y una celebración de la libre circulación de gentes.³⁹² El juego es la clave para entender la obra de Alÿs, como demostrado por su intervención en la última Biennale (*The nature of the game*, 2022), y en este caso se justifica por el interés genuino de los participantes en desarrollar la acción propuesta por el artista, y es tal vez por esto que carece de la progresión con consiguiente clímax característicos de los eventos previamente ideados por Alÿs: la frontera se condensa en una sola acción, el proceder en el mar resistiendo al olaje, formando una fila encaminada hacia otra que es constituida por seres familiares y desconocidos a la vez, otros niños con *barcozapatos* avanzando desde otra latitud. La pieza ya no se configura en cuanto escenificación de un encuentro o un dialogo, el guión es reducido al mínimo como lo son los permisos obtenidos para la organización del evento representando una alegoría de esperanzada perseverancia.

El gusto de Alÿs por el alegorismo es notorio, y se inserta en una vasta serie de iniciativas que desarrollan una mediación en y desde la frontera empleando una representación simbólicamente cargada en práctica, forma y color.³⁹³ Un uso simbólico del color en función mediadora se manifiesta, por ejemplo, en *Repellent fence* (2015) del colectivo Postcommodity, instalación que puede ser leído como continuación de las acciones de suturación de la frontera planteadas en el mismo contexto, la frontera norteamericana, por el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo a finales de los Noventa (*Border sutures*, 1990)¹⁹². La sutura sugerida por esta instalación también atraviesa una parte de la frontera, conectando las localidades de Doulgas (Arizona) y Agua Prieta (Sonora), aunque prefiriendo una instalación monumental que pueda ser observada desde varios kilómetros conectando miradas e historias, como el *Sintonizador fronterizo* de Lozano-Hemmer, desde los dos lados de la frontera. El *trait d'union* escogido para esta mediación se entrelaza con la reconstrucción de una memoria “otra” que es fundamental en el proceso de reivindicación histórica a la base de la identidad estadounidense en particular: una narración indígena que representa el enfoque de este colectivo, biográficamente vinculada a los fundadores del mismo Cristóbal Martínez y Kade L. Twist los cuales se identifican, respectivamente, como mestizo y cherokee¹⁹³. Como en el caso del Proyecto Maya Transfronterizo, las culturas indígenas de América ofrecen una estrategia-contra-narrativa a favor de la mediación trans-nacional y trans-regional, entrelazando pasado y presente desde una perspectiva doble, interior y exterior, es decir: referida, por un lado, a la vitalidad de las culturas indígenas con sus tradiciones, y por otro a la injerencia de prácticas sociales, políticas y económicas excluyentes externas a estas culturas, las cuales son representadas por un producto repelente para pájaros que en la instalación es objeto de reapropiación mediante una sutil integración cromática que permite relacionar el objeto con una tradición iconográfica y medicinal indígena que recorre todo el continente mediante las dominantes cromáticas de amarillo, rojo, turquesa y negro. Desde una mirada postcolonial e indígena, la nanación supone, como en el Proyecto Maya Transfronterizo, de una vuelta a los

¹⁹² Véase: <https://calisphere.org/item/ark:/13030/hb209nb41v/>. Consultado el 16 de marzo de 2023.

¹⁹³ Véase: <https://postcommodity.com/About.html>. Consultado el 16 de marzo de 2023.

orígenes, a la sabiduría tradicional, y a una conexión cultural transfronteriza que es, a la vez, históricamente justificada. El semblante vagamente totémico del repelente facilita la asociación a las culturas indígenas presentadas, entonces, como verdadero vehículo de una sanación que procede en sentido panamericanista para sanar de las fracturas sociales y políticas que afectan la región, insertándose en una amplia tradición crítica inaugurada por Juan Acha y Marta Traba.³⁹⁴ La macro-instalación fronteriza de globos colorados propuesta por el dúo se relaciona con el espacio de una manera que puede recordar la *Running fence* (1972-1976) de Christo y Jeanne Claude por la gran escala del proyecto y la artificiosidad de la construcción fronteriza sugerida por el contraste entre la uniformidad del paisaje y la estructura divisoria, contradicción visual que es leitmotiv de buena parte del arte fronterizo, así como la imagen del vuelo de los pájaros, por encima de cualquier frontera física, al cual indirectamente hace referencia este trabajo: tropo de la narración visual y literaria de la frontera que Alberto Ríos resume magistralmente en el primer verso del poema *The Border: a double sonnet* (2015): “the border is a line that birds cannot see”¹⁹⁴.

Más allá de la crítica postcolonial, hay también formas de disrupción de y en la frontera basadas en el aprovechamiento de las nuevas tecnologías como los aparatos pensados para el control de la comunicación y el desplazamiento, y también la web, dando lugar a una serie de iniciativas que se insertan en el ámbito del *hacktivism* post-situacionista heredado de los movimientos de “*tactical media*” de mitad de los años Noventa: esta última expresión hace referencia a formas mediáticas de activismo dentro de sistemas tecno-políticos y económicos dominantes que aprovechan la oportunidad subversiva ofrecida por la distorsión espacio-temporal que caracteriza la virtualidad en cuanto dimensión globalizada e intangible que, por colocarse más allá de la planificación institucional geo-políticamente definida, es escogida por numerosos artistas como táctica de disrupción socio-política¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Véase: <https://newlaborforum.cuny.edu/2018/05/29/the-border-a-double-sonnet/>. Consultado 16 de marzo de 2023.

³⁹⁵ Para un acercamiento al concepto de hacktivismo artístico véase: Paolo Berti, “Borderhacking: una conversione dei confini nazionali nella società delle reti,” en *Venezia Arti*, n.s., 29 (2020), 169-180.

La “net art” representa, de hecho, otra estrategia recurrente en las iniciativas de mediación/traducción fronteriza, como demuestran, por ejemplo, la actividad del colectivo español Hackitectura (1999-) o la iniciativa *Transborder Migrant Tool* (2007) del Disturbance Theater 2.0 y del b.a.n.g. lab de la Universidad de San Diego.³⁹⁷ Tomamos, por ejemplo, *La multitud conectada* (2003), propuesta pionera de Hackitectura que reúne un grupo de hackers, media-artists y activistas para desarrollar un prototipo de network conformado por antenas wi-fi, conexiones satelitares bi-direccionales, software libre i pequeños *medialabs* distribuidos entre Tarifa y Tánger con el objetivo de favorecer la comunicación entre los dos lados de la frontera entre España y Marruecos, empleando herramientas similares a aquellas que ya estaban y serán crecientemente empleadas para la vigilancia institucional de este espacio: trabajo destacado por ser entre los primeros en entrelazar desobediencia civil virtualizada con el tema de las políticas migratorias y el concepto de frontera geo-política, del cual *Transborder Migrant Tool* representa la natural evolución.¹⁹⁶

Años después de que la organización Water Station Inc. (2001-), previamente descrita en cuanto entidad colaboradora con Guillermo Galindo, iniciara su actividad varias ONG se han sumado a la intervención solidaria del territorio fronterizo, brindando diferentes formas de apoyo a los migrantes que atraviesan el desierto fronterizo: *Transborder Migrant Tool* se inserta en este contexto de solidaridad disruptiva, colaborando con algunas de ellas mejorando la circulación de informaciones de apoyo para los migrantes con la finalidad de reducir las muertes debidas al cruce clandestino de la frontera norteamericana.¹⁹⁷ El apoyo brindado por la aplicación es tanto factual cuanto artístico, o “poético”, pues no solo brinda información de vital importancia para la sobrevivencia a la vez que busca contribuir a la salud mental de los destinatarios mediante el envío de mensajes poéticos, creando una red de relaciones solidarias basadas en la circulación subversiva de información por vía digital, de manera afín a *La multitud conectada*, que plantea una disolución conceptual de la frontera. La tecnología a la base de esta disrupción,

¹⁹⁶ Véase: <https://hackitectura.net/es/la-multitud-conectada/>. Consultado el 20 de marzo de 2023.

¹⁹⁷ Véase: <https://anthology.rhizome.org/transborder-immigrant-tool>. En este caso la iniciativa se beneficia de la colaboración con las ONG Water Station Inc. y Border Angels. Consultado el 20 de marzo de 2023.

desarrollada por Ricardo Domínguez y Brett Stalbaum, consiste en una aplicación derivada de la modificación de un modelo de celular de bajo costo (Motorola I455, a la época entre los más baratos en el mercado americano) y constituida por una reconfiguración del sistema GPS integrado, que permite utilizarla también en ausencia de funcionalidad telefónica, que es compatible con un algoritmo ideado por Stalbaum, el *Virtual Hiker*, que permite trazar caminos geo-espaciales para que los usuarios puedan orientarse en el desierto. También este proyecto manifiesta una evidente disrupción política, superando, a la vez, la difusión de la red planteada por su contraparte española ya que la tecnología empleada permite el empleo de la aplicación a lo largo de toda la frontera y añadiendo a esta mediación subversiva un tono poético pues la tecnología empleada por la iniciativa, tradicionalmente destinada al control de los movimientos migratorios transfronterizos, no solamente pone a disposición una aplicación compatible con móviles baratos que señala depósitos de agua, centros de asistencia, itinerarios de las patrullas fronterizas, coordenadas en tiempo real y los caminos más seguros calculados por el algoritmo dependiendo de la ubicación y la hora, sino que contemporáneamente envía a los usuarios, empleando un sistema denominado *Geo_Poetic_System*, alrededor de veinticuatro poemas experimentales especialmente compuestos para la iniciativa que aparecen simultáneamente con las informaciones práctica actualizadas previstas por la aplicación. El TBT es además un sistema abierto a modificaciones e hibridaciones, y por eso en devenir y bilateral por ser susceptible de aportaciones terceras de los mismos migrantes o de miembros de las organizaciones colaboradoras, y en general de todo aquel que quiera hacer una señalación útil. Como enunciado por Domínguez:

TBT is border disturbance art that constitutes a visible geo-aesthetic/geo-ethics gesture against the boundaries and borderless borders that are crisscrossing every single body on the planet. We call for a geo-aesthetics that starts at the nanoscale and reaches the GPS grid system that floats around the planet. We call for a geo-aesthetics that connects both the human and the inhuman, geography and ethics; which is to say, we call for a geo-aesthetics that crosses into and dislocates the smooth space of geo-spatial mobility with ethical objects that can be used for multiple forms of

sustenance¹⁹⁸.

La expresión “border disturbance art” es particularmente interesante porque representa una solución viable para la definición global de las iniciativas artísticas en y acerca de la frontera valorizando el propósito disruptivo que estas iniciativas persiguen teórica y prácticamente, volviendo incluyentes y colaborativos los medios empleados por la bio-política: la dimensión propiamente activista de estas iniciativas de art-net se debe justamente a la integración de una narrativa humanitaria con una praxis que se inserta eficazmente en la actividad de las organizaciones humanitarias presentes en el territorio fronterizo, dando a la propuesta artística fronteriza una versión colectiva y comunitaria persistente que contrasta con las limitaciones temporales y espaciales de formas más tradicionales de intervención fronteriza como la instalación, el happening o el performance. Y, sin embargo, la negociación de estas iniciativas con el contexto socio-político es necesaria y constante, y seguido termina causando un replanteamiento o la frustración de la misma, como sucede en el caso del mismo TBT el cual, a pesar de su destacado compromiso social y eficacia, debe ser suspendido para salvaguardar a los mismos sujetos a los cuales se dirigía la aplicación debido a un mutado contexto fronterizo caracterizado por la fuerte injerencia – hasta a nivel institucional – de los carteles del narcotráfico, que hubieran podido aprovechar la aplicación para propósitos contrarios a su finalidad originaria. De hecho, la evolución o el cese de estos proyectos también se inserta en una narrativa de mediaciones en y de la frontera, en estos últimos casos entrelazando de manera innovadora espacio físico y virtual, ambos evidentemente fronterizos, para el desarrollo de nuevas formas de activismo¹⁹⁹.

399

Es este un tema que se retomará en parte al mencionar otro importante

¹⁹⁸ Ricardo Domínguez et al., “Geo Poetic Systems (GPS): Fragments, Fractals, Forms and Functions Against Invisibility,” en *Trans- Scripts*, 3 (2013), 292.

401

¹⁹⁹ Un famoso proyecto financiado por la Tate Gallery, *BorderXing Guide* (2001-2002) de Heat Bunting, representa el equivalente europeo al *Transborder Migrant Tool*: un proyecto que también presenta limitaciones en cuanto a posibilidad de utilizzo (solo puede ser empleado desde ciertas ubicaciones o solicitando la autorización de la terminal usada para acceder a la aplicación), defecto que responde posiblemente, como señalado por Paolo Berti, a la voluntad de representar implícitamente el final de la breve etapa de entusiasmo incondicional que, en la década de los Noventa, celebraba la web en cuanto espacio puro y libre, es decir marcadamente distinto y alternativo a la dimensión no-digital, debido al mayor control institucional ejercido también sobre esta herramienta. Véase: Paolo Berti, “Borderhacking”, 179.

proyecto de virtualización de arte y activismo artístico de la frontera, *Forensis Oceanography* (2011-), del cual se hablará en el sub-apartado referido al eje narrativo de la memoria, tema que confirma la cercanía del arte y la curaduría fronteriza con la dimensión mediática, a veces con resultado ambiguos que, como visto, terminan minando la coherencia y la eficacia del proyecto.

La componente utópica de las propuestas aquí resumidas nos permite, además, introducir el eje correspondiente a este enfoque narrativo, para el cual una narrativa utópica representa el objetivo de la intervención, seguido in situ, de la frontera, así combinando oportunidades de mediación y traducción con el ejercicio necesario de los imaginarios utópicos.

5.3 Utopía

Borders are there to be crossed. Their significance becomes obvious only when they are violated – and it says quite a lot about a society's political and social climate when one sees what kind of border crossing a government tries to prevent²⁰⁰.

La frontera cultiva la utopía, sembrando prácticas e imaginarios disruptivos, y prácticas utópicas están arraigadas en el acercamiento artístico a la frontera desde el inicio de la tradición que podemos definir, en sentido global, como arte fronterizo o entre fronteras.

403

Para este sub-apartado se han escogido cuatro propuestas desarrolladas entre la frontera norteamericana y las fronteras europeas: *Picturing Paradise* (2000) de Valeska Soares y *Re/flecting the border* (2017) de Marco Ramírez ERRE y Margarita García Asperas, trabajos que, como se verá, guardan numerosas afinidades formales, a comparar con el caso, muy distinto, representado por los imaginarios fronterizos propuestos por el arte mediático del dúo sudcoreano Young-Hae Chang Heavy Industries. La sección será completada por una comparación de dos casos de curaduría utópica y solidaria referidos a la

404

²⁰⁰ Florian Schneider, "Resistance Authentication", *Intermedia Art: New Media, Sound and Performance* (Junio 2002). En la cita el autor hace referencia a la iniciativa *BorderXing Guide* (2002-2003) de Heath Bunting. Véase: <https://www.tate.org.uk/intermediaart/borderxing.shtm>. Consultado el 31 de marzo de 2023.

exposición de la obra de maestros de referencia para la pintura occidental en espacios fronterizos, como Caravaggio y Picasso, en Lampedusa y Palestina respectivamente, aprovechando las reflexiones ofrecidas por la exposición de *Buste de Femme* (1943) en la International Academy of Art Palestine (IAAP) de Ramallah en 2011, y del *Amorino dormiente* (1608) en el Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo en 2016. Esta parte dedicada a la curaduría utópica de y desde la frontera culminará con el análisis de un último caso destacado que corresponde a la iniciativa activista *The nationless pavillon* del colectivo Nation 25 en ocasión de la 56ª Bienal de Venecia.

Sea esta temporánea, parcial o ficticia, la eliminación de la división fronteriza, y específicamente de la valla que la demarca, representa una elección recurrente en las prácticas artísticas enfocadas en una crítica de los mecanismos de inclusión/exclusión perpetrados por la frontera.⁴⁰⁷ Varias de estas propuestas se han desarrollado en ámbito norteamericano mediante iniciativas miradas a las comunidades fronterizas, convirtiéndolas en actores del momento utópico planteado por la pieza: en el caso de la artista brasileña Valeska Soares, la puesta entre paréntesis de la frontera operada por *Picturing Paradise* en ocasión de InSITE2000 consistió en la instalación de parte de la frontera en el área costera de la frontera – en correspondencia del Border Field State Park/ Parque de la Amistad de las ciudades gemelas de San Diego/ Tijuana – con superficies espejadas por ambos lados e intervenidas con extractos de *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino, relacionando imaginarios utópicos en un juego de correspondencias textuales y visuales dadas también por el acercamiento a la valla de las comunidades mexicanas y estadounidenses que comparten esta frontera. Los espejos reflejan estos lectores a la vez que producen un camuflaje cuya consecuencia es la ilusión óptica de una valla interrumpida por aberturas, visibilizando críticamente la posible continuidad espacial trasfronteriza²⁰¹.

La propuesta de Marco Ramírez ERRE, figura destacada en el panorama reciente del *border art*, y Margarita García Asperas da un paso más en el sentido del acercamiento comunitario auspiciado por la instalación empleando una estrategia de partida similar a la de Soares al cubrir parte de la frontera

²⁰¹ Véase: <https://insiteart.org/multimedia/valeska-soares-picturing-paradise-insite2000>. Consultado el 10 de abril de 2023.

con superficies espejadas que cubren e interrumpen visualmente la valla creando la ilusión de una continuidad: la diferencia se halla en la ausencia del elemento textual y en la extensión de la pieza mediante la colocación de dos mesas frente a los espejos, a ambos lados de la frontera, lo cual implica una novedad más, es decir la integración de un happening que consistió en una cena transfronteriza que suspendió la frontera visual y socialmente, convirtiéndola críticamente en oportunidad de acercamiento y resiliencia²⁰².

408 Obras como estas se insertan en una vasta tradición de camuflaje “op” y de practicas comunitarias transfronterizas derivadas de la iniciativa artística y curatorial que han gozado de particular fortuna entre finales de los Noventa e inicios del nuevo siglo, como es el caso – para citar algunos ejemplos más – de *Erasing the Border* (2012) de Ana Teresa Fernández, los sube y baja transfronterizos instalados en 2019 por Ronald Rael y Virginia San Fratello en la valla que separa Anapra (Chihuahua) de Sunland (New Mexico), o el proyecto, frustrado por la pandemia, *One two three swing!* de SUPERFLEX para la edición 2019 del Real DMZ Project²⁰³. 409 La frontera coreana representa, de hecho, un terreno particularmente fértil para la narración utópica, dimensión que este proyecto curatorial aborda estratégicamente en numerosas ocasiones, entre las cuales vale la pena mencionar el caso, ya icónico, del proyecto *Duplex House* (2017–en curso) de Tobias Rehberger, caso significativo de utopía arquitectónica en la frontera, cuyo antecedente natural es constituido por el ya mencionado Project DMZ²⁰⁴. El proyecto representa la esperanza en una reunificación futura mediante la propuesta utópica de una casa imaginada para un contexto post-reunificación donde puedan convivir una familia norte coreana y una sudcoreana a la vez que resume la historia relacional de las dos naciones mediante la articulación de los espacios en cada uno de sus tres pisos, correspondientes, de arriba para abajo, al pasado común (la entrada

²⁰² Véase: <https://artandactivismsite.wordpress.com/2017/05/01/erre-and-margarita-garcia-asperas-reflecting-the-border-2017/>. Consultado el 10 de abril de 2023.

²⁰³ Véanse: <https://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/>; <https://www.infobae.com/americamexico/2019/07/30/la-otra-casa-de-la-frontera-un-sube-y-baja-entre-mexico-y-eeuu-unio-a-las-familias/>; <http://www.realdmz.org/archive/category/10>. Consultados el 11 de abril de 2023.

²⁰⁴ Otro antecedente a mencionar podría ser el proyecto, nunca realizado, propuesto por Vito Acconci propuso para InSITE97, referido a la instalación de una isla flotante en la terminación occidental de la frontera entre México y Estados Unidos, en Playas Tijuana, en cuanto efímero punto de encuentro para los bañistas procedentes desde ambos lados. Véase: <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb4917694h>. Consultado el 27 de abril de 2023.

compartida en la planta baja), al presente de división y vigilancia recíproca (el primer piso caracterizado por una pared divisoria agujereada por unas ventanillas circulares evocadoras de los binoculares y las cámaras de seguridad omnipresentes en la frontera) y a un futuro de posible reunificación (la sala compartida en el último piso, donde también se hallan las dos cocinas y los dos balcones a significar el reconocimiento de identidades regionales que terminan siendo compartidas amistosamente por ambas partes)²⁰⁵.

El Real DMZ Project funciona como catalizador de respuestas críticas en ámbito artístico y arquitectónico que restituyen una visión sumamente ecléctica y cosmopolita de un territorio y una sociedad que en su ser fronterizo se configura, más directamente que otras, como residual de las dinámicas políticas de la Guerra Fría. Entre las integraciones recientes a este proyecto curatorial es oportuno señalar la vinculación con la propuesta de videoarte de Young-Hae Chang Heavy Industries pues esta se refiere con recurrencia a la frontera desde una estrategia narrativa tendencialmente utópica mediante animaciones textuales que proponen una serie de imaginarios y posibles escenarios fronterizos, de una manera que recuerda conceptualmente la narración mítica y tragicómica de la frontera de las instalaciones pioneras del BAW/TAF. El medio es, sin embargo, muy diferente: el dúo apuesta por un videoarte dominado por la componente textual animada mediante Adobe Flash en el cual el flujo del texto es sincronizado con una banda sonora, usualmente tendiente al jazz, y con una parca selección de elementos audiovisuales que va repitiéndose evocando el efecto de “loop” típico de las atmósferas creadas por el estos artistas²⁰⁶. El uso reiterado de la mayúscula, el gran tamaño de la letra y los contrastes cromáticos favorecidos en estos trabajos completan el cuadro de una estrategia que mezcla comunicación oficial, o de propaganda, y poesía concreta para restituarnos una descripción alucinada de la frontera, jugando con el concepto de imposición y falsificación narrativa para describir situaciones límite y liminales caracterizadas por una fuerte componente de *nonsense*, *kitsch* y *splatter*. En esta propuesta no hallamos una crítica esperanzada sino,

²⁰⁵ Véase la actualización 2021 del proyecto: <http://www.realdmz.org/archive/page/5/year/2021>. Consultado el 13 de abril de 2023.

²⁰⁶ Young-hae Chang, artista y traductor sudcoreano, y Marc Voge, poeta estadounidense, ambos con base en Seoul. Véase: <https://www.tate.org.uk/art/artists/young-hae-chang-heavy-industries-15539>. Consultado el 15 de abril de 2023.

más bien, un retrato fiel de la caótica experiencia emocional del ser frontera, revelando las paranoias, las polarizaciones, los estereotipos y las incoherencias arraigadas en la sociedad coreana a raíz de la Guerra de Corea. Esta mirada desencantada sobre la frontera es evidente en trabajos como *DMZ BUS TOUR WITH BULGOGI LUNCH: IF I WERE YOU I'LL GO TO THE PALACE, MY DMZ*, cuyo punto de partida es la cínica conversión de la DMZ en atracción turística regularmente accesible mediante paquetes de recorridos en camión con guía, situación idiosincrática – emblemática del surrealismo socio-político de la DMZ – que también ofrece el marco para el monólogo propuesto en *DMZ ECO-FRIENDLY WELL-BEING BUS TOURS*, del cual resulta una ósmosis inquietante entre la frontera física y exterior a la cual va encaminado el vehículo y aquellas interiores, sociales y políticas, sugerida por la narradora y guía a la joven Sunny Kim, figura ficticia recurrente en la propuesta del dúo, aprovechando la oportunidad para relatar su experiencia como rastafari en Corea del Sur y sobre el encarcelamiento de su novio, remitiendo entonces a un concepto de límite que es dominante en las prácticas sociales sudcoreanas y a la relación que estas entretienen con la política estatal. En otros trabajos, el concepto de límite es expresado en la recreación de otro tipos de situaciones, vinculadas al concepto de la frontera en cuanto lugar del deseo y el descontrol ironizando sobre la politización de todas las esferas de la vida coreana, con especial énfasis en el tema de la sexualidad, como en *CUNNILINGUS IN NORTH KOREA* o *MISS DMZ*. Las animaciones del dúo vuelven sistemáticamente sobre el concepto de límite, sean estas expresamente referidas a la DMZ o menos, pero es siempre en esta zona que las tensiones latentes que lo originan alcanzan su clímax, a veces con efectos grotescos como *OPERATION NUKOREA*, parodia grotesca de un utópico ataque nortecoreano a Corea del Sur cuyo resultado es un paisaje post-apocalíptico donde la vida humana ha sido totalmente aniquilada, así interpretando la condición de paranoia que también procede de la imposición narrativa estatal y occidental²⁰⁷. Por su dominante textual y la voluntad de traducir la percepción personal y colectiva de la frontera local, expresada mediante la traducción literal de los textos animados en nada menos que veinte idiomas, el trabajo de

²⁰⁷ Para todos los trabajos mencionados, rigurosamente no fechados, véase la página web del dúo: <https://www.yhchang.com/>. Consultado el 15 de abril de 2023.

este dúo hubiera podido figurar en el sub-apartado anterior; pero hay una diferencia importante respecto a las iniciativas miradas a la traducción anteriormente tratadas y es la ausencia de una voluntad de acercamiento al otro y de mediación con su discurso pues la descripción de la frontera que estos trabajos restituyen es eminentemente sudcoreana, que cuando da una voz imaginaria al Norte lo hace siempre en sentido (auto)paródico: el resultado es un ejercicio formal y conceptual sobre el tema de la frontera que desarrolla su velada crítica a través de imaginarios fronterizos tendencialmente utópicos o simplemente por escenificación de la utopía política implícita en la DMZ, llevando el público a reflexionar sobre los mecanismos ideológicos de control ejercidos por el Estado con la complicidad de una sociedad derivada de la experiencia de una de las guerras más sangrientas del siglo XX y del militarismo de los gobiernos sudcoreanos de los años Sesenta y Setenta.

410

Como anticipado en la breve introducción al sub-apartado, la estrategia utópica se manifiesta también en la curaduría de la frontera, mediante acciones que buscan una subversión que se concreta en la de-centralización de la propuesta curatorial a contextos geo-políticos marginalizados y liminales usualmente excluidos de los grandes circuitos expositivos, como es el caso de la exposición de una obra de Pablo Picasso, *Buste de Femme* (1943), expuesta temporáneamente en la International Academy of Art Palestine (IAAP) de Ramallah según cuanto planteado y relatado por Khled Hourani en *Picasso in Palestine*, y de otra obra de un gran maestro de la historia del arte occidental, el *Amorino dormiente* (1608) del Caravaggio, trasladada de Palazzo Pitti al Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo en Lampedusa, tendiendo, como se verá, un puente conceptual entre experiencias diaspóricas en el Mediterráneo temporalmente distantes.

Empezando por *Picasso in Palestine*, este proyecto se desarrolla no solo en su resultado, logrando la primera exposición de una obra de arte europeo en el contexto cisjordano, sino también, y diría sobretodo, en su devenir: Hourani documenta minuciosamente el proceso de traslado de la obra de Europa a Palestina, convirtiéndola en imagen migrante – tomando prestado un concepto propuesto por T.J. Demos sobre la circulación global de imágenes referidas al fenómeno migratorio – es decir en objeto migrante sometido a las complejas prácticas de control burocrático y militar que representan una peculiaridad en la

experiencia del pueblo palestino, en su desplazamiento local y, cuando aprobado, internacional, brindando la oportunidad para una reflexión sobre las idiosincrasias que este contexto manifiesta hasta en ocasión de la organización de un evento cultural: en Ramallah, hasta Picasso tiene que pasar por los checkpoints y ser resguardado por militares a lo largo de su trayecto y estadía palestina. La exposición en el West Bank se convierte así en el vehículo para tres semanas de práctica utópica en una de las fronteras más militarizadas del mundo, logro que ha sido posible gracias la perseverancia y eficaz colaboración de Hourani con instituciones locales y extranjeras, en particular el Van Abbemuseum de Eindhoven del cual procede la obra. Siendo este el propósito del evento, la obra se reduce a puro médium, o mero pretexto, icono vanguardista paradójicamente convertido en herramienta narrativa de-colonial y de reivindicación política y social para una nación extra-occidental como Palestina²⁰⁸.

Diferente es el contexto en el cual se desarrolla la segunda iniciativa curatorial mencionada, aunque similarmente referida a un contexto fronterizo y políticamente conflictual, en el límite meridional de Europa y del área Schengen: un contexto occidental que, desde una mirada políticamente disruptiva y tendencialmente cultural, tiende a buscar un punto de encuentro y un diálogo con la otredad transfronteriza, con las subjetividades que aquí llegan desde África y Medio Oriente. Aquí tampoco hay muros, pero sí rejas de púas, campamientos para prófugos y el mayor cementerio de mirantes de la región: el brazo de Mar Mediterráneo que separa la pequeña isla siciliana de Túnez. En este contexto se desarrolla un proyecto afín a *Picasso in Palestine* en la exposición de una obra de un autor emblemático de la historia del arte occidental en un contexto fronterizo, marginal, es decir de bajo perfil y alto riesgo desde una mirada curatorial conservadora. Hay, sin embargo, una diferencia importante respecto al proyecto previamente descrito: el mismo Caravaggio ha sido prófugo, refugiado en Malta tras una diáspora que lo llevó a atravesar la Italia Meridional y el Mediterráneo desde Roma, en un movimiento invertido respecto a los migrantes que llegan actualmente a Lampedusa, tras el asesinato de Tommaso Ranuccioni. En ambos proyectos la obra juega un

²⁰⁸ Véase: <https://www.frieze.com/article/picasso-palestine>. Consultado el 20 de Abril de 2023.

doble papel pues ofrece una oportunidad de goce estético y didáctica que reivindica una normalidad – el poder disfrutar de un evento cultural y de la apreciación una obra usualmente expuesta en un contexto privilegiado privilegiado y centralizado, de Primer Mundo – para estos contextos a la vez que los visibiliza mediante su desplazamiento y su modalidad y sitio de exposición. La exposición del *El Amorino dormiente* en un contexto museal tan peculiar, emblemático y narrativamente denso como el Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo implica este cuestionamiento disruptivo, y va más allá al establecer, mediante una comparación biográfica, una conexión cultural y temporalmente trascendental entre la experiencia del Caravaggio exiliado y la diáspora de los migrantes que llegan a Lampedusa, acomodados por una experiencia del Mediterráneo, de la frontera sur, caracterizada por la huida, la petición de asilo y la negociación identitaria derivada del desplazamiento a un contexto otro y a cambios relevantes en el propio estatus jurídico (exiliado o refugiado demandante asilo). Los diminutos barcos de papel esparcidos en el piso, coloridos y frágiles, frente a la obra de este maestro del Barroco italiano plantean una comparación, o al menos un dialogo, que rescata memorias individuales y colectivas para restituir un sentido común y trascendental de la experiencia migrante en el Mediterráneo. Y las alusiones planteadas por esta exposición no terminan aquí pues la elección de la obra en exposición tampoco es casual ya que el *Amorino* recuerda siniestramente el cuerpo sin vida de Aylan Curdi en la playa de Lesbos, imagen-manifiesto, como visto, de la crisis migratoria en el Mediterráneo del siglo XXI, así denunciando un fenómeno dramáticamente recurrente en este contexto, las muertes infantiles, como tristemente confirmado por el Naufragio de Cutro, entre otros casos recientes²⁰⁹.

La tercera iniciativa a mencionar en este breve acercamiento a la curaduría fronteriza caracterizada por una estrategia de practica utópica es seguramente *The nationless pavillon*, proyecto propuesto por el colectivo Nation 25 en ocasión de la 56ª Bienal de Venecia. Fundado en 2015 por Elena Abbiatici, Sara Alberani e Caterina Pecchioli, este colectivo artístico y curatorial se enfoca

²⁰⁹ Véase: <https://www.beniculturali.it/comunicato/amorino-dormiente-di-caravaggio-in-mostra-a-lampedusa>; https://www.repubblica.it/cronaca/2023/03/25/news/naufregio_cutro-393646162/. Consultados el 20 de Abril de 2023.

en la generación de oportunidades de diálogo entre artistas, curadores, investigadores y activistas refugiados mediante exposiciones y talleres, seguid aprovechando en clave disruptiva marcos expositivos tradicionales y de alto perfil como aquel de la Biennale de Arte, significativamente curada por Okwui Enwezor al momento de la colaboración con el colectivo. “Nation25 busca hacer lo siguiente: representar la frontera, vivirla y trasladarla, relatándose con los ciudadanos que la habitan”: la veinticincoava nación se aquella idealmente resultante de todos los refugiados, cuya población la colocarían justo al número veinticinco por población a escala mundial, una nación utópica numéricamente consistente (60 millones de individuos) y subjetivamente emblemática del presente que es concepto vehicular de las prácticas disruptivas del colectivo, practicas que se resumen en la acción de atravesar y redefinir la frontera (“S-confinare”) en cuanto acto de afirmación, inmersión y re-territorialización de los refugiados, concepto visualmente elaborado por la “Square Tape” que es logotipo y vehículo figurativo y conceptual recurrente en la trayectoria del colectivo: un cuadrado incompleto, es decir parcialmente abierto, trazado con cinta adhesiva en el piso del espacio expositivo y/o performativo²¹⁰. Este cuadrado incompleto, efímero y móvil representa el fin paradójico y utópico de las iniciativas Nation25, es decir aquel de construir una Nación dada por una “geografía dinámica” y de explorar las posibilidades abiertas por el mismo, invitando a un cuestionamiento y re-planteamiento de los conceptos de estado-nación y ciudadanía, de la coincidencia entre geofísica y geopolítica, de un planteamiento identitario basado en mecanismos de inclusión/exclusión, de la frontera en cuanto herramienta generadora de conocimiento, y de una visión del fenómeno migratorio en cuanto oportunidad de sincretismo y crecimiento, proponiendo una ideal identidad global basada en derechos y necesidades comunes evitando cualquier forma de exclusión social, política y cultura²¹¹. Este objetivo se realiza en la organización de debates y talleres en el pabellón destinado por la Biennale a la veinticincoava nación y en el desplazamiento por

²¹⁰ Nation25, “Embodying borders”, *Dreamland, i confini dell’immaginario*, ed. R. Jijón y F. Martone (Castel San Pietro Romano: Il Manifesto, 2019), 81-83. Es significativo notar como, por misma admisión del colectivo en este ensayo comisionado por A4C-Artforthecommons en 2019, el incremento de los refugiados desde el año de fundación del colectivo colocaría esta nación ideal al número ventitres en la escala mundial, habiendo alcanzado, aún en 2019, los 65,5 millones.

²¹¹ *Ibidem*, 83.

los diferentes pabellones nacionales de la “Square Tape”, invitando al público a posicionarse al interior de este cuadrado abierto para incorporar, literalmente, la experiencia del refugiado en la propia, su propia identidad con aquella de los refugiados representados por la acción del colectivo. *The Nationless Pavillon*, primer proyecto de Nation25, interviene la Biennale con acciones que implican un cuestionamiento fundamental, tal vez el más radical que se haya planteado a este evento y, más en general, al fenómeno del bienalismo: ¿qué sentido tiene, en el contexto actual, una propuesta curatorial basada en el criterio del pabellón nacional? Es este un criterio aún válido para la presentación de la propuesta artística contemporánea? Nation25 apela al derecho a la visibilidad y expresión de aquellos que no pueden ser representados por este criterio, apátridas y refugiados que no gozan de los derechos derivados de la ciudadanía, en un marco globalizado que desafía la narración individual y colectiva derivada de la condición de ciudadano, de-territorializando conceptual y figurativamente a la Biennale: una provocación que no cualquier director hubiera admitido, lo cual confirma la extraordinaria visión de Enwezor. En este contexto, la “Square Tape” es “hospedada” por diferentes pabellones nacionales, intersecándose y superponiéndose a las historias que representan para proyectarlos en una dimensión global y humanitaria, o mejor dicho, humana, mientras que el *Nationless Pavillon* está constituido por la misma ciudad de Venecia y, significativamente, por los espacios intersticiales entre los pabellones nacionales de la Biennale, funcionando como elemento de conexión entre los mismos. Estos espacios no presentan entradas o salidas, y menos personal encargado de controlarlos, su estética es mínima, no espectacular, y por supuesto no institucionalizada: la utopía interpretada por estos espacios es presentada por el colectivo como “la única forma para llegar a algún lado”, a una experiencia del mundo que parte de la mediación, del compromiso individual y colectivo a encontrar formas de con-vivir en alternativa a una identidad burocrática que vincula el concepto de habitar con la acción de “pedir permiso”²¹². Esta utopía curatorial no solo provincializa el centro sino que de-territorializa y de-institucionaliza la identidad, dándole un sesgo global que va más allá de las prácticas sociales y culturales transnacionales más recurrentes

²¹² *Ibíd.*, 86.

en el arte de la era global, insertándose con una provocación política en un contexto fuertemente institucionalizado como lo es la Biennale.⁴¹⁵ El colectivo ha renovado esta relación singular con el biennialismo al año siguiente, vinculándose también con la Biennale de Arquitectura de 2016 mediante la presentación de la investigación visual en devenir *Embodying Borders* (2016-), otra iniciativa performativa mirada a explorar las dinámicas del cuerpo, individual y colectivo, en relación a la arquitectura de las barreras, abriendo así “una reflexión sobre lo que significa habitar el límite, apropiarse de el, medirlo, y rebasarlo”²¹³. El título de la iniciativa se inspira justamente en el origen latín del verbo empleado – *in* y *corpore* – es decir incorporar en cuanto asimilación y apropiación de elementos externos para convertirlos a la sustancia propia, escenificando la intimidad de la frontera.⁴¹⁶ En este sentido es la frontera que se adapta al cuerpo y no lo contrario, cuerpo que se convierte en línea liminal de un paisaje en devenir, invirtiendo cuanto propuesto por Mezzadra y Neilson (2013) pues aquí es el cuerpo a ser empleado como sistema epistémico para describir el concepto de frontera, incorporando y a la vez resistiendo al límite de una manera que puede recordar los performances de Raeda Saadeh. Y es nuevamente de Palestina que procede, de hecho, la colaboración planteada por el proyecto *Embodying Borders*, desarrollado en colaboración con la bailarina palestina Nadia Aroui y el colectivo italiano Kinkaleri, cuya propuesta también se caracteriza por una polifacética componente performativa²¹⁴. En particular la acción de Kinkaleri en el pabellón uruguayo – espacio intervenido en esta ocasión junto con el Sale Docks – reclama el retorno a una arquitectura de escala humana pero desde un acercamiento crítico disruptivo, que denuncia la construcción de barreras para el cuerpo humano respecto a las cuales se desarrolla una relación dialéctica de asimilación y resistencia, describiendo la profunda inestabilidad del mundo contemporáneo retóricamente celada tras la estabilidad de la frontera y de la valla fronteriza. La reivindicación resultante de esta dialéctica se expresa mediante una re-apropiación que plantea un cuerpo-armadura, que adopta el sistema defensivo de la malla para contraatacar las

²¹³ *Ib.*, 91-92.

²¹⁴ Véase: <https://www.kinkaleri.it/bio/>. Consultado el 20 de mayo de 2023.

negociaciones políticas y sociales de las cuales es víctima, asimilando la valla y la línea para trazar nuevos caminos expresivos²¹⁵.

Aunque no sea tan difusa cuanto las acciones de traducción/ mediación transfronterizas, la intervención de la frontera en sentido utópico – obtenida recreando situaciones que ponen entre paréntesis por algunos días, o meses, una determinada realidad geo-política y social o planteando proyectos utópicos que perfilan la disolución de los conflicto a la base de dicha realidad en un futuro próximo – es lo suficiente recurrente en ámbito artístico, arquitectónico y curatorial para ser definida en cuanto eje destacado en la narración de la frontera, también por el desafío directo del orden constituido por el estado-nación que conceptualmente implica la práctica utópica, materializando, aunque de manera efímera o en estado de proyecto, las posibilidades sociales y políticas negadas por dicho orden, minando sus bases y tejiendo la trama para nuevos imaginarios transfronterizos y globales.

5.4 Género

La perspectiva de género aplicada al concepto de límite constituye otro eje clave en la lectura de la frontera propuesta en ámbito artístico y curatorial desde los orígenes del arte fronterizo – sea suficiente recordar el caso de Las Comadres – con manifestaciones en diferentes regiones, siendo acercamiento recurrente a diferentes fronteras físicas que encarnan y ofrecen la oportunidad para describir las problemáticas vinculadas a esta perspectiva²¹⁶.

El primer caso emblemático escogido para ilustrar este eje narrativo nos reconduce a la Gran Muralla China, y al caso, previamente mencionado, del performance in situ propuesto por Ma Liuming en 1998, interpretando el papel de “Fen-Ma” Liuming, alter-ego feminizado del artista mientras se desplaza por las ruinas de la muralla. Integrante de la comunidad vanguardista del Beijing East Village, destacada por su experimentación performativa a lo largo de los años Sesenta, Ma aparece desnudo, exponiendo su cuerpo sutil y ostentando

²¹⁵ Este trabajo se desarrolla especialmente bajo la influencia de Artaud, Deligny, Deleuze y Guattari al proponer un concepto de **417** rpo en cuanto último y único medium expresivo y vehículo de renacimiento y resiliencia: *ibíd.*, 93.

²¹⁶ En ambito académico dicha perspectiva ha sido anticipada por la critica feminista en estudios sobre geopolítica entre los cuales hay que mencionar, al menos, Dowler y Sharp (2001), Hyndman (2004), y Williams y Massaro (2013).

un largo cabello suelto, de repente interrumpiendo su caminar para maquillarse o para observar con actitud pensativa el paisaje desde las ruinas de la Muralla, que recorre hasta que sus pies empiezan a sangrar²¹⁷. La contraposición formal entre la ambigüedad y fragilidad del cuerpo de Fen-Ma y la solidez imperativa de la valla que este interviene jugando conceptualmente con la connotación viril de la construcción – una maciza estructura militar – se desarrolla, a la vez, en el implícito cuestionamiento a la tradición semántica atribuida a la gran muralla por la cultura china desde una perspectiva inaugurada por la Revolución Cultural: de hecho, en un notorio poema de Mao Zedong relativo al contexto de la Larga Marcha, *Monte Liupan* (六盘山, 1935), se afirma que “ningún héroe ha fracasado en superar la altura majestuosa de la Gran Muralla”²¹⁸. El “héroe” de este verso no debe ser necesariamente interpretado como masculino pues la palabra empleada (好汉) no tiene una connotación de género sino que se refiere a un héroe genérico al cual Liuming se contrapone en cuanto anti-héroe caracterizado por su ambigüedad sexual, haciendo entonces de la crítica de género el medio y no la finalidad de su intervención fronteriza, destacando la fragilidad y ambigüedad sexual de su cuerpo maquillado y desnudo mientras se desplaza pensativamente por la gran valla: con brillante ironía, la narración de género estratégicamente ambigua del artista negocia con la narración unilateral, politizada y grandilocuente tradicional e institucionalmente referida a la Gran Muralla y al concepto mismo de límite, empleando la ambigüedad sexual como medio, fuertemente performativo, para explorar la complejidad de este concepto. Cabe mencionar que la elección de un relato que aprovecha la temática de género para referirse a las fronteras invisibles, subjetivas y sociales, tiene particularmente sentido en el contexto chino en el cual, de manera afín al coreano, de fuerte politización de la esfera privada y, por lo tanto, de ambigüedad congénita entre espacio lo privado y lo público, entre subjetividad personal y colectiva.

²¹⁷ Véase: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/fenma-liuming-walks-the-great-wall-2012706/>. Consultado el 27 de abril de 2023.

²¹⁸ Véase: <https://www.istudy-china.com/poetry-of-mao-zedong-mount-liupan-to-the-tune-of-ching-ping-yueh-%E6%B8%85%E5%B9%B3%E4%B9%90%C2%B7%E5%85%AD%E7%9B%98%E5%B1%B1/>. Consultado el 27 de abril de 2023.

En otros casos, la narración de la frontera procede de prácticas sociales y económicas preexistentes desafiando explícitamente el concepto de sociedad patriarcal y sus resultados nefastos, que el arte y la curaduría de la frontera se encarga de denunciar pues seguido las mismas dinámicas económicas de la frontera fomentan una confrontación social y política de género de gran actualidad y estrechamente vinculada a la globalización.⁴²¹ Es desde esta perspectiva que Ursula Biemann describe la frontera norteamericana en *Performing the border* (1999), obra que, desde su título, evidencia la estrategia performativa privilegiada por los trabajos que intervienen la frontera desde una perspectiva de género, estrategia, por otro lado, recurrente en mucho arte feminista y vinculado a los estudios de género.

⁴²² Biemann enfrenta el tema de la frontera – al cual volverá con *Contained mobility* (2004) – desde la mirada ofrecida por un fenómeno social y económico peculiar de la región, y específicamente del lado mexicano de la frontera: aquel de la migración de una parte consistente de población femenina del país hacia el norte para trabajar en las maquiladoras fronterizas. La artista alterna, a su típico estilo, su comentario fuera de campo a la una selección audiovisual con entrevistas a mujeres que trabajan en las maquiladoras, activistas para los derechos humanos, prostitutas, contrabandistas y madres de desaparecidas, revelando las peculiaridades problemáticas de un contexto que le atribuye a la mujer un papel socio-económico de primer plano en la región fronteriza, dada la tendencia de estas fábricas a contratar sobre todo mujeres (sus manos son más aptas al ensamblaje de pequeñas piezas): la mujer plasma económicamente este contexto también fuera del espacio laboral pues, dada la considerable desproporción de población femenina y su poder de adquisición, las ciudades fronterizas han desarrollado negocios relativos a la diversión femenina después del trabajo. Este empoderamiento ha comportado, como hace notar Biemann, un desafío para la sociedad tradicional mexicana, típicamente patriarcal, desafiando otras fronteras, invisibles, referidas a un consolidado imaginario de género que a la mujer como figura prevalentemente doméstica dedicada al cuidado de la familia y de la casa y económicamente dependiente o minoritaria. Pero la frontera no es sólo empoderamiento pues la autora también relaciona esta situación, peculiar para la provincia mexicana, con la plaga de los feminicidios que afectan especialmente la zona fronteriza

de Mexico, con recurrencia destacada en Ciudad Juárez, reflejando una imagen nefasta de la frontera en cuanto espacio sin ley donde los cuerpos desaparecen, narrativa, esta, que será retomada en el siguiente sub-apartado. Es entonces posible que el empoderamiento femenino en la frontera fomente hasta reiterados actos criminales como estos que le han dado una triste fama a la frontera por su concentración en la región norte de México, aunque se registren casos similares en todo el país, realidad que es reflejada también en las incontables iniciativas artísticas y curatoriales – sobre todo particulares – denunciando y recordando este crimen.

El largometraje empieza con la artista, siempre invisible, grabando desde la carretera el paisaje suburbano fronterizo, en el cual destacan numerosas maquiladoras, mientras que se empiezan a oír los testimonios verbales recolectados, como voz fuera de campo o mostrando a la mujer entrevistada, de los cuales emerge una descripción de la frontera como herida abierta, que produce pobreza y enfermedad, como lugar construido, innatural, dado por la constante circulación de bienes y seres que la caracterizan. Al filmado de la carretera se superpone otro que muestra una animación en la cual es posible apreciar la extensión y articulación de la frontera, destacando las localidades que esta atraviesa, línea verde desarrollándose del Pacífico al Golfo. Zona extrema climáticamente. Zona de circulación de gente, de mercancía. Como se verá también en el sub-apartado utópico, esta línea invita al atravesamiento, configurando a la frontera también en cuanto espacio performativo donde el gesto performativo se materializa justo la acción de cruzarla o saltarla. La narración asume luego un tono anecdótico, alternando historias de experiencias de mujeres en la frontera: Concha, que vive en una casa hecha con los desperdicios de las maquilas y que empezó vendiendo cigarrillos en Estados Unidos teniendo que cruzar embarazada bajo el riesgo de ser víctima de las minas esparcidas por la frontera, así empezando su actividad de “pasamojados” y especialmente de mujeres embarazadas que quieran dar a luz al otro lado de la frontera. De la anécdota Biemann pasa al relato histórico, relatando los antecedentes económicos que han generado esta frontera, es decir la institución de las maquiladoras, o *Golden Mills*, de productos tecnológicos, que atrajeron millones de personas, sobretodo mujeres, para trabajar en la frontera entre los años Setenta y Ochenta. Desde esta

reconstrucción, las maquilas emergen como laboratorios de desregulación, de suspensión o al menos sorteo de los vínculos normativos y administrativos usualmente referidos a una empresa en un territorio nacional dado, tutelada sin reservas por el Estado Mexicano, que vigila por ellas apuntando en listas negras los nombres de las personas que se han rebelado a estas instituciones o han exigido alguna mejoría en las condiciones de trabajo en estos espacios, prontamente despedidas y excluidas para siempre del trabajo en las maquilas: no sorprende entonces que “para ser jefa de línea en la maquila hay que ser muy dócil, no hay que pedir ni exigir nada”, la complicidad Estado-multinacional-trabajador se basa en la aceptación de las lógicas extractivistas de la globalización, de la cual el fenómeno de las maquiladoras fue uno de los primeros síntomas reveladores. Biemann menciona las empresas en cuestión, comparando las acciones de montaje y desmontaje del trabajo de la mujer con su propia fragmentación identitaria, de una mujer de cuerpo mecanizado entre el patriarcado y la emancipación económica. Hay también niñas menores que trabajan en las maquiladoras, muchas de ellas han dejado sus estudios para ganar dinero que luego desperdician en diversión nocturna, en locales: como relatan las entrevistadas, necesitan diversión, su trabajo es rutinario, no da satisfacción, no aprenden nada y les genera estrés, razón por la cual las obreras de las maquiladoras han generado y alimentan, por su peso demográfico y sus condiciones de trabajo, una vasta oferta de entretenimiento destinado a mujeres que constituye una parte consistente de la economía local. Las mujeres juegan entonces un papel doble para la economía fronteriza que se expresa en sus actividades diurnas y nocturnas, ellas participan activamente en esa definición de la frontera en cuanto espacio de suspensión de derecho operada por las multinacionales y el estado, y espacio de deseo, concepto desarrollado ulteriormente en el apartado que la artista reserva al tema del trabajo sexual entrevistando prostitutas que viven y trabajan en esta porción de frontera industrializada: una frontera que es tanto dura realidad cuanto imaginario mitificado. Pero Biemann va más allá estableciendo una relación entre la realidad reciente de las maquiladoras y la colonización del territorio fronterizo que se desarrolla en la ocupación ilegal de la tierra, acción que precede la formalización de papeles que permitirá a los migrantes obtener su casa, reflejo de la burbuja de informalidad inmobiliaria derivada de la migración

masiva motivada por la oportunidad laboral de las maquiladoras, las mismas que producen la gran cantidad de desperdicios que contaminan el territorio a la vez que ofrecen materiales para la construcción de las casas improvisadas de estos colonos y colonas del desierto, generando un estilo de vida rural y pobre a pesar de la industrialización. Desde el análisis de Biemann, las maquiladoras parecen influenciar también el tipo de delitos cometidos en la frontera pues la serialización del trabajo en la cadena de montaje guarda una afinidad siniestra con el *modus operandi* del *serial killer*, en referencia a los numerosos feminicidios perpetrados especialmente en la frontera y con una intensidad peculiar en Ciudad Juárez, llegando a la conclusión que la cultura industrial genera asesinos seriales: el cuerpo de la mujer, deshumanizado por su trabajo, es objeto de violencia y desaparición en la frontera en un contexto problemático que mezcla el extractivismo con el choque generacional y social que supone el empoderamiento económico de estas mujeres, con un mismo resultado: la eliminación, conceptual o física, de la mujer, de su subjetividad, su humanidad y su cuerpo. Directivos masculinos dominan el tiempo y los cuerpos de las mujeres de las maquilas. Termina con una toma ya mostrada al inicio, una toma de los años Ochentas en la cual se ve un grupo de mujeres avanzando que vinieron a trabajar en las maquilas.

Biemann, una mujer procedente de un entorno muy diferente del de estas mujeres, y artista, se relaciona con las protagonistas de la narración para entregarnos fragmentos de su experiencia de la(s) frontera(s), evidenciando las negociaciones en acto en este espacio liminal, de estado de excepción, para revelar la estrecha conexión entre la globalización económica y la condición de la mujer en la periferia y frontera centralizada del llamado Tercer Mundo. Aunque no se pueda negar la sensación impositiva dada por la elección de comentar con voz fuera de campo y superponiendo a la imagen textos de mano de la autora, muy analíticos, seccionando el fenómeno por imágenes y ejes conceptuales exhibidos con una tipografía ostentosa – estrategia recurrente en el trabajo de Biemann – el acercamiento directo a estas mujeres y la visibilización y análisis de su caso en un momento previo a la difusión mediática y masiva del fenómeno de los feminicidios, hacen de este trabajo un momento emblemático en la narración de la frontera desde la perspectiva de género, en coincidencia con la formación del campo de los Estudios Globales,

y una reflexión sibilina sobre los efectos sociales de industrialización y colonialismo en el marco de la globalización: armada de tomas robadas y magistrales efectos claroscuros, Biemann nos restituye esa zona de sombra en la cual se mueven las mujeres de la frontera mexicana, junto con la economía global.

423

En concepto de control aplicado a la experiencia femenina de la frontera recurre también en la obra de la artista palestina Raeda Saadeh, de la cual se analizarán en particular cuatro performances – *Crossroads* (2003), *Vacuum* (2007), *Penelope* (2010) y *One day* (2013) – referidas a la relación personal y comunitaria de la mujer palestina con la frontera, a como esta influya directamente en su vivencia. La primera propuesta performativa destacada en la narración de la experiencia personal y de la comunidad palestina de la frontera, *Crossroads*, escenifica eficazmente el sentido de inmovilidad que caracteriza la cotidianidad de miles de jóvenes palestinos, parada frente a la puerta de casa con una maleta a su lado y un bloque de concreto deteniendo su pie, en referencia a la asfixiante burocracia y militarización geo-política que controla el movimiento de los palestinos nacional e internacionalmente y aludiendo figurativamente al muro en cuanto objeto emblemático entre los dispositivos de control del estado de Israel sobre esta comunidad. En otros casos el muro figura directamente en la *mise-en-scène* del conflicto personal que el conflicto político ha generado, como en *One day*, título que aclara la dimensión cotidiana de la situación anímica representada por Raadeh jalando una cuerda amarrada a una varilla metálica adherida a la valla de concreto, así como la esperanza – aún viva – de que algún día sea posible desmantelarla, así la artista carga simbólicamente en sus hombros el peso del muro, de una manera que recuerda la fatiga de Sísifo: ¿será también infinita esta fatiga para el pueblo palestino? Las citas mitológicas e histórico artísticas abundan en los performances de esta artista, empezando por *Penelope*, donde la misma aparece sentada en unas ruinas tejiendo con una gran madeja a su lado, así volviendo a proponer el concepto de una frágil esperanza – literalmente pendiente de un hilo – en la larga espera de un horizonte de paz y reconstrucción, restituyéndonos una vez más una sensación de suspensión temporal, de estatismo. En la serie *True tales, Fairy tales* (2012) Saadeh ahonda en la cita de obras de los maestros de la pintura occidental, posando

424

como la *Monna Lisa* o la *Lechera*, en un contexto de estridente fragmentación y degradación estructural y entonces apartado de la sublimación propuesta por los originales pues si en el performance homónimo sobre la obra vinciana el paisaje a espaldas de la artista es un territorio palestino atravesado por muros y malla de púas, en su interpretación de la obra de Vermeer Saadeh vierte polvo de leche en una casa en ruina refiriéndose a este mismo contexto vulnerado y resiliente. Y es en la actitud revelada en las acciones sembradas por la artista en este territorio problemático que se halla su reiterada resiliencia: en acciones surreales que le dan a la narración ese entrañable carácter tragicómico que constituye la fortaleza de su propuesta, el humor reaccionario, seguido negro, de Raeda desafía a la tragedia, al victimismo con el cual demasiado seguido su pueblo es descrito con la consecuencia de un inevitable estancamiento narrativo y anímico. Esta característica de su trabajo se expresa radicalmente en un performance como *Vacuum*, donde la artista recorre una porción de desierto accionando una aspiradora, acción inútil que remite a múltiples factores, desde la relación del pueblo palestino con la tierra hasta el concepto mismo de resiliencia, de una resistencia perseverante en medio de un contexto aparentemente cargado de inevitabilidad, y hasta en referencia a la cuestión de género, a la ubicación, física e interior, de la mujer palestina²¹⁹.

La cuestión de género problematizada desde la frontera tiende, de hecho, a revelar el potencial social, cultural, económico y político de la mujer, más que a sugerir una victimización, insistiendo más en la reacción que a la limitación que la frontera comporta, reacción que se manifiesta en acciones que directa o indirectamente narran y buscan un empoderamiento que pasa por el territorio, por una (re)apropiación del mismo en clave femenina, personal y colectiva, dando voz, y seguido perspectiva, a la comunidad femenina que participa significativamente de la evolución social, económica y cultural de la región fronteriza, a veces hasta con prácticas trasfronterizas en pleno desafío de la institución nacional (pensamos en el caso, narrado en *Performing the border*, de la “pasamojados” llamada “Concha” favoreciendo el tránsito de mujeres embarazadas mexicanas que quieran dar a luz en Estados Unidos). En otros casos, y aquí también retomo el trabajo de Biemann, la narración de y sobre la

²¹⁹ Para una profundización sobre el trabajo de Saadeh véase: Rose Issa (ed.), *Raeda Saadeh: reframing Palestine* (London: Rose Issa Projects, 2012).

mujer fronteriza pone el acento en su mismo cuerpo, en una frontera que atraviesa a la mujer internamente con sus numerosas articulaciones, tocando especialmente, como es de esperar de un espacio fuertemente politizado, la esfera privada, íntima, sexual, como demuestra el caso extremo de los feminicidios de Ciudad Juárez y demás sitios de la frontera norteamericana, o los falsos anuncios de encuentros entre palestinas y “sexy semits” fomentados por Emily Jacir en la serie homónima (*Sexy Semite*, 2000-2002) para visibilizar como la unión con un ciudadano israelí pueda ser uno de los pocos caminos para una mujer palestina para poder volver a su tierra (en base a la “Law of Return”, 1950, que reconoce el derecho de regreso a la madre patria solo para ciudadanos israelíes y sus familiares), retomando el tema de la vinculación entre deseo y frontera siendo el deseo mismo reelaborado por el contexto, a su vez fruto de una construcción, de la frontera: espacio ejemplarmente ambiguo en su distinción entre público y privado, y por esto revelador de negociaciones que van más allá del contexto fronterizo, que pueden ser leídas desde una perspectiva global de la cual la catarsis fronteriza es reflejo necesario²²⁰. Una vez más, la frontera habla un lenguaje propio, y global.

5.5 Memoria

Si la frontera es también el espacio donde los cuerpos desaparecen y donde muchas vidas han llegado forzosamente a su fin, esta se configura también como lugar de la memoria. Varios artistas han buscado enfrentar este tema mediante intervenciones de este espacio, sobretudo efímeras, en homenaje a sus desaparecidos, aunque esta no sea necesariamente la única faceta del presente eje narrativo pues la frontera también puede ser vista como catalizador de memorias locales, siendo este también el espacio vital de la comunidad fronteriza: esta cercanía entre vida y muerte, típica de contextos conflictivos como la frontera, es, también desde esta perspectiva, reveladora de las dinámicas políticas y económicas que caracterizan la era global pues aquí es donde se manifiestan de la manera más explícita. En este sentido, la

²²⁰ Véase: <https://www.akein.vsf.d.hoodmuseum.dartmouth.edu/emily-jacir>. Consultado el 7 de mayo de 2023.

frontera nos propone – y se propone como – una estratificación de cartografías interiores restituyéndonos una imagen eficaz de la era global en cuanto acercamiento rizomático de fronteras y articulada experiencia de lo liminal.

428

Las narraciones posible en este contexto toman necesariamente los caminos de la memoria, respondiendo con agudeza a la insuficiencia del relato mediático y oficial de la “crisis migratoria” – expresión emblemática de una retórica fabricada por el estado nación, como ya observado por Rajaram (2015) – y del genocidio perpetrado por una gestión institucional excluyente y negligente, oponiendo a este un tiempo, un espacio, y una calidad narrativa difícilmente alcanzables en la presentación masificada de estas problemáticas.

Si poco dura la cobertura, y la indignación, de la prensa a la ora de informar sobre las muertes y desapariciones en la frontera (y menos aún sobre otras problemáticas relativas al espacio y la comunidad fronterizos), los artistas se encargan de darle continuidad y complejidad al discurso mediante una mirada, por motivos biográficos y/o solidarios, comprometida con el tema. Los casos seleccionados en cuanto emblemáticos de una narración de la frontera enfocada en la memoria, es decir mirada a la (re)construcción de la memoria en y de la frontera, se caracterizan seguido por un meticuloso trabajo de investigación de casos que revelan a la frontera en cuanto entidad que fagocita y metaboliza cuerpos e identidades, atando cabos, en la medida de lo posible, de historias de transformación, pérdida y olvido. No faltan, por otro lado, intervenciones de la frontera que tienden más al homenaje a las “víctimas de la frontera” que a una descripción detallada de casos concretos y singulares, mirando más al reconocimiento y a la construcción de una memoria colectiva sobre el fenómeno en general mediante acciones que constituyen, a la vez, momentos importantes de elaboración del luto y reconciliación para los familiares de las víctimas.

429

Es oportuno empezar, una vez más, por la frontera norteamericana pues es en este contexto que se presentan algunos de los primeros trabajos referidos a una visión de la frontera en cuanto lugar de la memoria: en este sentido, *Ayate car* (1997), de Betsabeé Romero, representa un primer caso destacado por su densidad visual y semántica. Desarrollado para InSITE97, la pieza consiste de un *road trip* de la Ciudad de México a Tijuana, y especialmente a la famosa colonia fronteriza La Libertad, mezclando performance, arte urbano y videoarte

pues el medio escogido para este viaje es un Ford de 1952, modelo bastante común en México en ese entonces, intervenido artísticamente por Romero con una decoración floral que recuerda los bodegones y exvotos del arte colonial²²¹. El viaje fue documentado audiovisualmente y el video resultante posteriormente intervenido por la artista mediante animaciones que mezclan diferentes épocas y paisajes con el legado artístico de México (sobre todo moderno pues el *Ayate car* atraviesa literalmente obras de José María Velasco, María Izquierdo, Diego Rivera, Gerardo Murillo–Dr. Atl, Francisco Goitia, José Clemente Orozco y Gabriel Fernández Ledezma, entre otros), cruzando narraciones y temporalidades en este relato identitario – la misma referencia al *ayate*, tejido ancestral obtenido de la fibra del maguey y famoso por ser el material sobre el cual se imprimió la efigie de la Virgen de Guadalupe, emblema de la religiosidad mexicana y latinoamericana, y de hecho de un concepto de exportación transfronteriza de la identidad mestiza – que lleva a un intento frustrado de atravesamiento de la frontera al final del cual el coche termina clavado en el terreno arenoso de Colonia Libertad, tanto en la ficción cuanto en la realidad, dejando in situ el *Ayate car* como instalación que se convierte en parte de la comunidad local. Las citas histórico-artísticas presente en la animación permiten a Romero ponerse en continuidad con el legado del arte moderno mexicano, sugiriendo, al mismo tiempo, la centralidad de la experiencia migrante y de la frontera en el arte contemporáneo del país, reflejo de cambios sociales que influyen significativamente en el discurso identitario mexicano ya desde la última década del siglo pasado, decentralizando la narración sobre la identidad mexicana para llevarla a la frontera, planteando este territorio como nuevo centro de intervención cultural. El viaje del *Ayate car* tiene el sabor de la despedida y no es un caso: si su ambición es dejar el país para Estados Unidos, hay también que señalar que el México evocado por las obras y los artistas citados ya es una realidad distante del contexto político, social y cultural mexicano en el cual se desarrolla la propuesta de la artista, un contexto marcado, como dicho, por la centralidad de la frontera y la hibridación de lenguajes.

²²¹ El video puede ser consultado a la siguiente página:
<https://insiteart.org/people/betsabe%C3%A9-romero>. Consultado el 7 de mayo de 2023.

El trabajo de Romero se puede considerar como introductorio de una relación entre frontera y memoria que en las décadas siguientes toma, más bien, un camino que enfatiza el carácter liminal de la sociedad, la cultura y la economía globalizadas empleando la frontera como punto privilegiado para una investigación que reclama el derecho a denunciar y recordar las numerosas vidas fagocitadas por la frontera, es decir sus víctimas y sus desaparecidos.

430

La vinculación causal entre la frontera y la muerte del trabajador y del migrante es explorada ya en algunos trabajos clave de inicios del siglo XXI que proponen prácticas de narración disruptiva en referencia a la memoria fronteriza: uno de corte histórico y nuevamente referido al emblema de la Gran Muralla China, *10.000 kilómetros* (2004-2005) de Gu Wenda, y otros dos, *The cloud* (2000) de Alfredo Jaar y *Une voix dans le desert* (2002) de Chantal Akerman, enfocados en el presente de las muertes en la frontera norteamericana.

Conocido por sus reproducciones de secciones de la Gran Muralla mediante un lenguaje que contrasta materialmente con la solidez impositiva de la valla, Gu Wenda emplea para *10.000 kilómetros* el médium macabro del cabello humano para recrear los ladrillos de quince centímetros que constituyen la muralla, ensamblados en una reconstrucción parcial y en miniatura de la misma²²². La materialidad del cabello le confiere a la muralla un cromatismo y una textura que puede recordar las instalaciones en fieltro de Beuys, y la carga histórica de la pieza parece confirmar esta afinidad, pero la narración procede en un sentido opuesto ofreciendo una reflexión histórica desde los márgenes (físicos y sociales) que desmiente el simbolismo glorioso que preña la narración oficial acerca de la Gran Muralla refiriéndose a las muertes acontecidas durante su construcción²²³.

432

La aportación de Alfredo Jaar al tema se configura más como homenaje y gesto reconciliatorio para los familiares de las víctimas: en este famoso happening la catarsis se articula en diferentes acciones que van de van de la

²²² Elisa Ganivet, *Border Wall Aesthetics: Artworks in Border Spaces* (New York: Columbia University Press, 2021), 32.

²²³ Parece significativo señalar, en este contexto, la inclusión de la pieza en la gran retrospectiva de arte contemporáneo chino "The Wall" en la State University at Buffalo, justo enfocada en la narración artística de los muros físicos y conceptuales que caracterizan la China contemporánea. Véase: <https://www.nytimes.com/2005/08/18/arts/design/in-a-country-bound-by-the-great-wall-a-retrospective-of-art.html>; <https://buffaloakg.org/art/publications/wall-reshaping-contemporary-chinese-art>. Consultados el 14 de mayo de 2023.

performatividad musical a la poética, culminando con la liberación de un conglomerado de centenares de globos blancos, previamente amarrados a la valla fronteriza cerca de Tijuana (Valle del Matador/Goat Canyon), que le da el nombre a la pieza. La “nube” de Jaar conecta la tierra con el cielo, conmemorando las muertes acontecidas en este territorio entre 1990 y 2000, el año de la edición de InSITE vinculada a *The cloud*, materializando simbólicamente sus almas en un evento liberatorio, acompañado por una selección de acciones artísticas guiada por su vocación catártica incluyendo una lectura del poeta Víctor Hugo Limón y la ejecución de piezas de Albinoni, Bach y Veracini para terminar con un minuto de silencio²²⁴. Si narración de Jaar se limita a la evocación fantasmal de una multitud de desaparecidos, el relato de Akerman toma un camino anecdótico que es más apropiado al lenguaje cinematográfico, sin por eso renunciar a una intervención directa del territorio fronterizo pues su cortometraje es proyectado en el desierto que es teatro de la desaparición del sujeto narrado, al cual hace referencia el mismo título a manera, aquí también, de evocación fantasmal pero de una singularidad, de un caso narrativo de migrante desaparecida en la frontera elegido para representar a los demás. La narración se desarrolla a partir del relato de David, un hijo mexicano en búsqueda de su madre quien había cruzado la frontera y se había ido a trabajar a Los Ángeles. Cuando el dinero y las cartas de su mamá dejaron de llegar, David cruza la frontera para buscarla, donde recoge el testimonio de la persona que le alquilaba la habitación donde vivía en Los Ángeles del cual emerge, fragmentario y evanescente, el perfil una persona aislada, solitaria, honesta, que hace trabajos de migrante como niñera, como señora de limpieza, en una cafetería y una gasolinera. La voz narradora reporta, además, a la casera de la mujer especulando sobre la posibilidad que, como muchos migrantes clandestinos, haya dormido en la precariedad, en parques por ejemplo, al momento de su llegada de México y de su ida, testimonio este que se acompaña a la narración del hijo acerca de la búsqueda de la madre, siempre fuera de campo (la voz narradora, en español y en inglés, es de la artista misma) y acompañada por la imagen de la carretera fronteriza vista de noche desde un coche. Es imposible entender si la mujer esté viva o

²²⁴Véase: <https://insiteart.org/people/alfredo-jaar>. Consultado el 17 de mayo de 2023.

muerta: ambas cosas son posibles pues, como sugiere el relato, incertidumbre y azar son parte de la vida de quién cruza la frontera, hasta a un nivel existencial. A reforzar este concepto, el cortometraje cierra con una selección de imágenes en infrarrojos captadas por las cámaras de seguridad instaladas en el territorio fronterizo mostrando a varios migrantes atravesando este espacio, fantasmales siluetas blancas y diminutas perdidas en el fondo negro del video camuflado con la noche negra del desierto: de hecho, al finalizar el cortometraje, el amanecer revela el contexto natural en el cual se ha dado la proyección, que se replica en un *loop* alternando versión inglesa y española, ese desierto liminal en el cual desaparecen los migrantes. La imagen en la pantalla desvanece conforme el sol va subiendo para finalmente apagarse, dejando lugar a la vista y los sonidos de la naturaleza desértica, sugiriendo el concepto de un desierto habitado, de convivencia inter-especie, a la vez que lugar de la memoria para aquellos desaparecidos evocados por la voz en el desierto rescatada por Akerman pues las palabras, sistemáticamente repetidas por el *loop* audiovisual, son lo único que queda de ella²²⁵.

433

El concepto de frontera como lugar de la memoria rescatada de una historia censurada de desapariciones y muertes violentas se manifiesta también en el ámbito del trabajo de Minouk Lim *Monument 300-Chasing watermarks* (2014) en la frontera coreana, en colaboración con el proyecto The Real DMZ. El proyecto de Lim nace como performance desarrollada en los traslados en bus de Seoul a Cheorwon-gun como parte del notorio fenómeno de conversión de la Zona Desmilitarizada de Corea en meta turística, en ocasión de la edición 2014 del proyecto mencionado, para luego cobrar, ya en 2014 y en los años a seguir, la forma de instalación efímera in-situ, en un lugar de la memoria fronteriza de la Guerra de Corea (1950-1953) individuado y rescatado narrativamente por la artista que coincide con un sitio en el condado de Cheorwon-gun donde, durante la guerra, fueron encontrados los cuerpos de 300 personas ocultos en depósitos de agua. Esta frontera que fagocita cuerpos es también oportunidad de rescate para la artista, que así inaugura un proyecto de largo plazo a la reconstrucción de una historia silenciada y

434

²²⁵ Véase: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/akerman-chantal/une-voix-dans-desert>. Consultado el 17 de mayo de 2023. La pieza ha sido visualizada en el archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) el 12 de febrero de 2020.

olvidada por décadas. Lo que llamó primariamente la atención de Lim sobre el caso es justo la total falta de información pues nada se sabe de sobre las víctimas: ¿quiénes eran las víctimas y bajo cuáles circunstancias han sido asesinadas? Estas son las preguntas que guían a Lim, que aprovecha la comisión artística del Real DMZ para iniciar una investigación incómoda y plantear un homenaje a las víctimas de la guerra. La reconstrucción documental es tan pobre que parece imposible reconstruir identidades y hechos, razón por la cual la artista opta por la alegoría-homenaje, por una evocación significativamente efímera que pasa por el material acuático, leitmotiv metafórico del trabajo, que evoca la presencia fantasmal de los desaparecidos – incluso su alma, de forma parecida a la intervención de Jaar – mediante calcos en hielo de cuerpos en tamaño real y de 300 plumas que Lim distribuye en el sitio del macabro hallazgo. Las figuras, tendencialmente recostadas, recuerdan los calcos de cuerpos de Pompeya o esculturas sintéticas de durmientes, aumentando la atmósfera de suspensión temporal generada por la pieza pues el tiempo parece haberse detenido en Cheorwon-gun, así como en toda la DMZ, donde pasado y presente se solapan si no coinciden. Memorias y temporalidades individuales y colectivas conviven e interactúan en el sitio también mediante la involucración de los turistas que participan del recorrido peculiar propuesto por Lim, pues la artista no se limita a intervenir el sitio con la instalación mencionada, sino que interpreta el papel de guía turística relatando, en el viaje en bus camino a la DMZ, su proyecto de investigación: al insertarse en la esfera del turismo masivo, la artista logra asegurar amplia visibilidad al caso, rescatándolo del silenciamiento del cual había sido objeto y dignificando las víctimas anónimas de esta coyuntura. Y la participación del público se convierte en activa al momento de la llegada al sitio en cuestión, entre las primeras etapas en un recorrido que llevará – tradicionalmente – a los Observatorios de Paz en la frontera pues los visitantes son invitados por la artista-guía a buscar y relacionarse, durante visitas tanto diurnas cuanto nocturnas, con los restos efímeros de existencia que ella ha plasmado en hielo. El número de las “huellas de agua” a encontrar permite a los participantes cubrir ampliamente el espacio, desarrollar una relación directa con la historia mediante un acercamiento a las piezas de manera cercana que procede individualmente o por pequeños grupos, y hasta experimentar cierta

dilatación del tiempo en lo que se demora la búsqueda y observación de las mismas, de hecho, pocos son los materiales que, como el agua, permiten una descripción eficaz del concepto de tiempo.

El agua y el tema de las desapariciones en la frontera se relacionan con un último caso seleccionado para la descripción de este eje narrativo, que nos devuelve al Mediterráneo, contexto en el cual la vastedad de este fenómeno alcanza la dimensión de la masacre y el genocidio. Las afinidades con el trabajo de Lim son numerosas pues la propuesta de Forensis Oceanography también se connota como proyecto de investigación a largo plazo mirado a la divulgación de informaciones que permiten reconstruir subversivamente, a partir de las mismas estrategias de control hegemónico en el Mediterráneo, historias silenciadas de naufragios evitables, y hasta desatendidos, por las autoridades institucionales, solicitando a que se esclarezca el caso mediante procedimiento judicial por las autoridades competentes. Entre los numerosos trabajos del dúo constituido por Lorenzo Pezzani y Charles Heller destaca, por su carácter ejemplar, el caso del *Left-to-die boat*, el primero investigado por Forensis Oceanography ²²⁶. La iniciativa del dúo es parte del proyecto de investigación del Concilio Europeo “Forensis Architecture”, afiliado al centro de investigación arquitectónica de la Goldsmiths, University of London y analiza los casos de muertes en el Mediterráneo mediante métodos de recolección y análisis de datos empleados en ámbito militar (*tracking*) y testimonios para la reconstrucción y divulgación del caso investigado, como aquel del barco sin combustible con setenta y dos migrantes a bordo abandonado a su destino por catorce días en marzo de 2011, balsa de la Medusa contemporánea a la cual sobrevivieron tan sólo nueve sujetos²²⁷. Si bien la investigación del dúo vierte más sobre el tema migratorio, sus informes se refieren típicamente al espacio fronterizo, confirmando la dimensión de la frontera en cuanto espacio del estado de excepción, catalizador emblemático de la suspensión de derechos y de impunidad que apunta a definir de negligente y criminal la gestión nacional y

²²⁶ Aquí la página del proyecto: <https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>. Consultado el 19 de mayo de 2023.

²²⁷ Véase el informe correspondiente: <https://www.fidh.org/IMG/pdf/fo-report.pdf>. Consultado el 19 de mayo de 2023.

comunitaria de la llamada “crisis migratoria” en el espacio Schengen²²⁸. El uso que el dúo hace de herramientas tradicionalmente referidas al control fronterizo – *Synthetic Aperture Radar (SAR) imagery, geospatial mapping, drift modelling* – muestra un carácter doblemente subversivo pues estos medios sirven para desarrollar informes, e investigaciones ulteriores, que contribuyen a una (re) construcción objetiva de los hechos que es base imprescindible para una reparación justa, a la vez que propone el aprovechamiento humanitario, por parte de la ley internacional y las organizaciones para los derechos humanos, de esas misma tecnologías. El uso disruptivo, proactivo e humanitario de la tecnología recurre, de hecho, en numerosos trabajos artísticos analizados, recordando, por ejemplo, las aportaciones de Terry Allen y de Rafael Lozano-Hemmer, una vasta gama de proyectos producidos bajo comisión del Real DMZ Project, confirmando una visión de la frontera en cuanto oportunidad de reapropiación espacial, de reformulación histórica desde la alteridad, y de solidaridad social. Es más, la procedencia y afiliación académica del proyecto ofrece un ejemplo esclarecedor de la factibilidad de una actividad académica comprometida, mirada a intervenir eficazmente y en sentido humanitario contextos de crisis social y política, más específicamente sugiriendo como la investigación académica de las artes pueda ser empleada herramienta de apoyo para el ejercicio legislativo y en apoyo a las entidades dedicadas a la defensa de los derechos humanos, produciendo resultados cotizables en sentido histórico, político y social: una estrategia – el arte en cuanto medio de investigación – empleada hacia décadas, sino siglos, por los artistas, pero aún muy poco por la academia. Del reporte resultante de la investigación, los efectos del trabajo del grupo toman un doble formato: por un lado, la abertura eventual de un proceso judicial internacional que investigue el caso; por otro, el desarrollo de materiales aptos a su divulgación y exposición en contextos culturales como la elaboración de un cortometraje (*Liquid Traces: The Left-To-Die Boat Case*, 2014) que ha sido expuesto en contextos del calibre de la

²²⁸ Pongo deliberadamente entre comillas la expresión, redundante a nivel mediático, usada para describir la probleática social y política generada por los ingentes flujos migratorios desde el sur global por considerarla exquisitamente hegemónica pues para definir el fenómeno pone oportunamente el acento en la problematización, y criminalización, del migrante más que en la negligencia de la gestión institucional de los flujos migratorios y en las causas políticas de dicha crisis.

Haus der Kulturen der Welt (HKW) de Berlín, el MAXXI, el Kassel Documentary Film and Video Festival y la Biennale di Architettura de 2021.

436

Otro importante proyecto, *Solid Sea* (2003) de Multiplicity, sigue un procedimiento afín a aquel de *Forensis Oceanography* para reconstruir historias olvidadas o negadas y crímenes de estado no perseguidos como en el caso de *Solid Sea 01: The Ghost Ship* (2003), instalación video realizada para Documenta XI en la cual el colectivo presentó provocativamente el caso de un naufragio no socorrido, y finalmente negado, por las autoridades italianas acontecido en 1996 en territorio italiano, cerca de la costa de Sicilia, que con sus doscientos ochenta y tres víctimas representa una de las primeras grandes tragedias en el mar de la “crisis migratoria”. De hecho, en el título del proyecto el colectivo se refiere a gestión institucional de esta crisis a nivel nacional y comunitario, responsable de haber convertido el mar Mediterráneo, cuna de civilizaciones y espacio de *koiné* cultural, un mar “sólido”: “un continente surcado por rutas predeterminadas y confines insuperables donde identidades rígidas y especializadas – turistas, militares, pescadores, marinos, migrantes, y personal técnico de submarinos y plataformas – se cruzan sin comunicar, y a veces hasta sin mirarse, forzadas en sus trayectorias predeterminadas”²²⁹.

437

Multiplicity documenta globalmente la movilidad con el propósito de destacar las disparidades sociales y la negligencia política de las cuales originan actitudes, rutas, y acciones criminales, a veces recuperando, como en este caso, una memoria censurada, en otros casos, como *Solid Sea 03* (2003), siguiendo en tiempo real el itinerario recorrido por un ciudadano palestino y uno israelí en esos caminos predeterminados por la biopolítica. Presente y pasado se articulan en las disonancias, sociales y políticas, en el trabajo de este colectivo, el cual representa un poderoso llamado a la atención, una herramienta ofrecida a la opinión pública y, a la par de *Forensis Oceanography*, un vehículo político y jurídico de contestación a la impunidad. Estos proyectos destacan, de hecho, por emplear al médium artístico en cuanto estrategia para investigar determinados casos de biopolítica y sensibilizar la opinión pública al respeto, invitándola a una reflexión que va más allá del caso específico o del espacio lejano de la frontera, referida a la propia identidad contemporánea y,

²²⁹ Para el texto original en italiano véase: https://www.xing.it/opera/373/solid_sea. Consultado el 24 de junio de 2023.

más específicamente, al papel que el nomadismo ejerce sobre la misma²³⁰. Como ya hizo notar sagazmente Glissant, las mayores epopeyas fundacionales de las culturas y comunidades occidentales, medio orientales y africanas fueron libros sobre el exilio y la deambulación, en los cuales la conciencia colectiva – y entonces comunitaria, identitaria – incluye una parte de inquietud y suspensión que problematiza la identidad por efecto de la relativización del concepto de territorio²³¹. Las narraciones presentadas por la representación artística de los movimientos fronterizos y transfronterizos contemporáneos suponen también sitúan los viajes relatados en una dimensión épica similar, donde inquietud y difuminación prevalecen, a veces con resultados trágicos, sobre el (pre)determinismo territorial.

Sin embargo, hay también proyectos referidos a la “crisis migratoria” en el Mediterráneo que escogen una estrategia diferente para reconstruir sus memorias migrantes, prefiriendo la (re)creación comunitaria y material de lugares de la memoria al despliegue subversivo de la tecnología de control de los proyectos antes mencionados. Es este el caso del proyecto Porto M en Lampedusa, originado por iniciativa del colectivo Askavusa a partir del hallazgo de una serie de objetos en el cementerio de barcos naufragados situado en la isla que los autores convierten en puerto de la memoria migrante – la M del título engloba conceptos y espacios entrelazados aludiendo a la memoria, la migración, el Mediterráneo, y su militarización – dando lugar a anti-museo en las casas locales que desde su entrada exponen las pertenencias y herramientas de los migrantes encontradas entre los barcos en ruína, objetos que pueden ser movidos, modificados, reapropiados en cualquier momento por los transeúntes, los cuales también pueden aportar a la “colección”: en las palabras de los fundadores del proyecto, “Porto M no es estático, es un magma hirviendo siempre, es un proceso, una relación, no es un museo”²³². De hecho, los espacios de Porto M, lejos de poder ser definidos como espacios expositivos, son más bien lugares comunitarios en cuanto expresión de las comunidades locales, permanentes o menos que sean, a la vez que se

²³⁰ Véase, al respecto, la contribución de T.J.Demos: TJ Demos, “Mappare una rotazione: Esilio, diaspora, nomadi, rifugiati. Per una genealogia di arte e migrazione,” en *Dreamland. I confini dell'immaginario*, ed. Rosa Jijón y Francesco Martone (Castel San Pietro Romano: Il Manifesto, 2019), 15-32.

²³¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III* (Paris, Gallimard, 1990), 26-27.

²³² Véase: <https://ilmanifesto.it/tracce-di-storia-a-porto-m>. Consultado el 24 de junio de 2023.

configuran como espacios políticos y sociales, donde se organizan protestas y debates, o donde reunirse para tocar y comer juntos: espacios de resiliencia múltiple pensados desde y para la comunidad, pero también destinados a crear una memoria histórica que va allá de los límites de la isla.

La intervención artística de la frontera como lugar de la memoria reconstruye la memoria de la frontera misma y un concepto de identidad, local y global, que tiene que lidiar con las memorias negadas en el trabajo de dos últimos artistas a mencionar, más tradicionales en cuanto su estrategia formal y la vinculación de su trabajo con el giro archivista, acomunados por la representación de las ruinas de la frontera geo-política y, por lo tanto, de la frontera en cuanto ruina del estado-nación, así anticipando, en su materialización, el concepto de “RuiNation” descrito en los apartados anteriores. Estos artistas son el mencionado Ignacio Evangelista y Margherita Moscardini: fotógrafos que comparten, además, un enfoque europeo y una representación del concepto y la materialidad de la frontera que hace referencia a su dimensión histórica, perspectiva, esta, que permite destacar el carácter mutable y ruinoso de la frontera relacionado con la interpretación de la frontera como proceso (“*b/ordering*”) propuesta, entre otros, por Henk van Houtum, Olivier Kramsch and Wolfgang Zierhofer²³³.

440

En esta ocasión, me detendré en el trabajo de Moscardini *1XUNKNOWN 1942-2017 to Fortress Europe with Love* (2012-en curso), proyecto audio-visual mirado a documentar, mediante videos breves, los restos de una treintena de las quince mil fortificaciones de la Valla Atlántica del Tercer Reich, concebida para defender a la Europa nazi del ataque estadounidense, que, desde los Pirineos a Noruega, defendía la “Fortaleza Europa”, concepto que ha sido retomado en el contexto reciente europeo de renovado afán de control fronterizo²³⁴. Como relatado por la artista: “cada bunker es una obra escultórica, un sólido de hormigón armado sin fundaciones, hecho vertiendo la masa en grandes encofrados en una única operación prolongada por horas, sin

²³³ Véase, por ejemplo: Houtum van, H., Kramsch, O. & Zierhofer, W. (Eds.). (2016). *B/ordering Space*. London: Routledge.

²³⁴ La primera parte del proyecto ha visto el apoyo de la Fondazione Pastificio Cerere de Roma, cubriendo el sector de la Valla que se desarrolla entre Francia y Bélgica, y puede y sido archivada por la fundación misma junto con la Galleria ExElettrofónica. Véase: Moscardini, “M. 1XUNKNOWN,” en *Dreamland. I confini dell’immaginario*, 72-75.

solución de continuidad: cada punto de juntura hubiera representado un punto débil”²³⁵. Esta descripción procesual resalta la sistematicidad con la cual fue producida esta frontera pensada para ser inexpugnable, a la vez que destaca sus cualidades estéticas, interpretando las fortalezas fotografiadas de una manera que valora la estética brutalista de estos “monumentos” de la frontera por contraste con la abertura del paisaje costero materializando una imposición al contexto natural que se ve desmentida por el estado ruinoso de estas estructuras por su larga exposición a la erosión provocada por el viento y las mareas, expresión de la victoria del de la dimensión natural del paisaje sobre la antrópica. Las minúsculas entradas y los extremos desafilados concurrían a su impenetrabilidad, tal como su camuflaje cromático, el cual, paradójicamente, se hace más efectivo con la exposición prolongada a los agentes naturales: sin embargo, el tiempo natural e histórico redujeron estas fortalezas a escombros diseminados por las playas atlánticas, dando lugar a vistas surreales y casi post-apocalípticas, y las comunidades locales se han apropiado de ellas, asignándoles determinadas funciones y, a veces, hasta nombres de persona, detalle, este, que bien relata la familiaridad local de estas estructuras. Esta relación espacio-tiempo manifiesta en las dinámicas entre fortaleza y comunidad local representa, como dicho, el enfoque del trabajo de Moscardini, quien documenta los bunkers siguiendo una estrategia específica, es decir, incluyendo siembre en la toma un factor dinámico – usualmente un transeúnte, un cielo nublado, o el agua – rompiendo con la inmovilidad impositiva que estos representan. Esta documentación responde, a la vez, a un preciso intento archivista, recuperando la memoria histórica de la frontera, y de una frontera particularmente desconocida, caída en el olvido fuera del contexto local, documentando, a la vez, la conversión a estructuras de utilidad pública de los bunkers al final de este proceso histórico: una archivo tal vez sibilino, o al menos inspirador, respeto al contexto contemporáneo, a la nueva “Fortaleza Europa”.

441

Es posible vincular este proyecto con un caso afín, *Lost in the Aftermath* (2016-2017) desarrollado Debbie Lisley y Heather Johnson en la isla griega de Kos, que también trabajan con la imagen y la historia latente de los escombros de la

²³⁵ *Ibidem.*, 73.

frontera pero desde la perspectiva más reciente de la crisis humanitaria en el Mediterráneo. La iniciativa consiste en una serie fotografías tomadas en los escombros del Hotel Captain Elias, reconvertido en centro de recepción para los numerosos refugiados llegados a la isla griega de Kos entre la primavera y el verano de 2015, año emblemático de dicha crisis²³⁶. Luego, la pesadilla de una conversión del hotel a centro permanente para la acogida de refugiados, amenazando la economía turística de la isla, se manifestó en la iniciativa de las autoridades locales, las cuales recortaron agua y electricidad a la estructura en numerosas ocasiones en agosto del mismo año, llevando al traslado de los refugiados aquí alojados a otro centro de recepción en un sitio militar abandonado más cercano a Kos Town en setiembre. La historia del Hotel Capitan Elias es leída por las dos fotografías como emblemática de la compleja evolución de las políticas de emergencia y protección en respuesta a los ingentes flujos migrantes que alcanzó un primer pico justo en 2015. Pero esta no es la única razón por la cual este sitio ha sido el espacio escogido como capsula de esta memoria fronteriza reciente pues su ubicación en el interior de la isla favorecía un ocultamiento de las practicas de control y contención operada por las autoridades locales y comunitarias: la necesidad de ubicar a los refugiados iba de la mano con aquella de invisibilizarlos. Desde esta perspectiva, la recolección fotográfica de Lisley y Johnson cobra aún más sentido, mostrando los restos de este intento de contención y censura, fotografiados al año siguiente, incluyendo a las rejas que delimitaban el hotel, una tienda de la UNHCR, y sillas. ¿Qué pasó aquí? ¿Quién pasó por aquí? Las fotografías plantean interrogantes incómodas y la reconstrucción histórica en este caso puede ser solo tentativa: las fotografías representan fragmentos de memoria entregados a la opinión pública para una reflexión pendiente sobre la experiencia de estos y otros refugiados detenidos en las islas griegas en los primeros años de la crisis.

442

Hay, en fin, casos para los cuales la construcción de una memoria personal y colectiva de la frontera es confiada a sus mismos agentes, es decir a las comunidades locales que la experimentan, atraviesan, y plasman, como es el caso del Border Film Project (2005-presente), donde integrantes de dos

²³⁶ Véase: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0967010618762271>. Consultado el 18 de agosto de 2023.

comunidades específicas relativas a ambos lados de la frontera fueron invitados a documentar su experiencia de la misma en cuanto migrantes, por un lado, y “Minutemen”, por otro: a cada grupo se entregaron centenas de cámaras fotográficas con las cuales documentar su actividad y perspectiva, en el intento de producir un retrato múltiple y humanizado de la frontera norteamericana²³⁷. El resultado es una documentación fundamental de la vida cotidiana de los migrantes y de aquellos que intentan detenerlos, que constituye una crónica visual única por su autoría y detallismo, capaz de generar momentos de empatía y reflexión.

En su rescatar memorias y alteridades, la frontera descrita por los artistas analizados se manifiesta con todo su potencial disruptivo respecto a las prácticas tradicionales de comunicación y mediación, la mirada fundada en estereotipos de género, la práctica utópica, y la (re)construcción de una memoria individual y colectiva de las negociaciones y los conflictos que animan la contemporaneidad, centralizando los márgenes para que, de espacios de estado excepción, se conviertan en lugares caracterizados por un estado de constante participación y reformulación ciudadana.

Los ejes destacados en el presente apartado y los casos seleccionados para ilustrarlos parecen apuntar a una definición de frontera que abarca tres categorías entrelazadas, es decir: la frontera como espacio de suspensión de derecho y legalidad, como construcción física y conceptual excluyente; la frontera como territorio epistémico abierto y fértil, como construcción narrativa afirmativa, incluyente; y la frontera como espacio de acción política y social, según estrategias en parte derivadas de los movimientos sociales y activistas de los años Cincuenta y Sesenta del siglo pasado.

Estas categorías de la frontera nos introducen justamente al tema del siguiente apartado, dedicado al potencial social y político del artista y curador entre fronteras, en el cual se buscará evidenciar el potencial efectivo de su aportación a nivel institucional y comunitario.

²³⁷ El proyecto ha sido fundado por Rudy Adler, Victoria Criado, y Brett Huneycutt. Véase: https://opensea.io/collection/border-film-project?search%5BsortAscending%5D=false&search%5BsortBy%5D=CREATED_DATE. Consultado el 26 de junio de 2023.

6. “START WITH THE ART”: APORTACIONES SOCIALES Y POLITICAS

Qualche volta è accaduto che un granello di sabbia sollevato dal vento abbia fermato una macchina. Anche se ci fosse un miliardesimo di miliardesimo di probabilità che il granello, sollevato dal vento, vada a finire nel più delicato degli ingranaggi per arrestarne il movimento, la macchina che stiamo costruendo è troppo mostruosa perché non valga la pena di sfidare il destino.

N. Bobbio²³⁸

La période présente est de celles où tout ce qui semble normalement constituer une raison de vivre s'évanouit, où l'on doit, sous peine de sombrer dans le désarroi ou l'inconscience, tout remettre en question.

443
S. Weil²³⁹

Me he permitido adaptar este famoso íncipit de las *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale* (1934) de Simone Weil a los fines de la breve reflexión sobre la relevancia social y política de los proyectos artísticos y culturales contenida en este apartado. En este breve texto, la joven autora hace numerosas referencias al arte, y más en general a la cultura, en cuanto agente relevante en las dinámicas de libertad y opresión social. La mirada de Weil claramente no es idealista ni materialista: ella piensa el presente, concibiendo al pensar como expresión de la aspiración a la libertad del ser humano. En este sentido, pensar la frontera mediante un ejercicio crítico y formal significa ejercer esta aspiración a la libertad que constituye nuestro denominador común e invitar la sociedad civil a practicar este ejercicio individual y comunitariamente: pensar la frontera es pensar la libertad, y es este un ejercicio que Weil describiría, de hecho, como un factor de cambio, un

²³⁸ Norberto Bobbio, *Il problema della guerra e le vie della pace* (Boloña: Società editrice il Mulino, 1979), 94-95.

446
²³⁹ Simone Weil, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale* (Paris: Éditions Gallimard Paris, 1955), 8.

esfuerzo para mejorar y difundir nuestra libertad individual y colectiva, tendiendo a lo ideal si bien con la consciencia de la imperfección que caracteriza su aplicación⁴⁴⁷. Como puntualizado por Shahram Khosravi (2010), si bien las fronteras generan subjetividades, ejerciendo gran influencia sobre la población hasta mucho después de haber sido derrumbadas, su trasgresión también lo hace. El autor hace referencia a los eslóganes de libertad y apertura cantados durante la crisis de refugiados de 2015-2016 que acomunaba las reivindicaciones de los migrantes con aquellas de otras luchas por la libertad en Oriente Próximo, reconociendo, en el marco de las manifestaciones medio-orientales de inicios del nuevo siglo, como “cruzar la frontera sin autorización, violar el régimen fronterizo, no reconocer la autoridad de las fronteras son sin lugar a dudas actos políticos”²⁴¹.

⁴⁴⁸ Al principio del título de este apartado hay también otra cita, referida, en este caso, al ensayo *Start with the art: new ways of understanding the political in the Middle East* (2020) de Kirsten Scheid, catedrática de la Beirut American University e investigadora de practica artística árabe en Líbano y Palestina, en el cual la autora defiende la relevancia del arte como medio de representación y, sobretodo, de investigación de las políticas del Oriente Medio²⁴². En este texto, la autora señala la tendencia de la narración hegemónica, y seguido la académica, acerca de la región a verter sistemáticamente sobre el tema político enfatizando la crisis político-económica vivida localmente, minimizando las aportaciones culturales pasadas y presentes referidas a este contexto, como si la agencia política perteneciera únicamente al ámbito estatal y económico y al arte fuera le correspondiera una dimensión autónoma de los movimientos sociales y políticos: prejuicio que constituye el enfoque del análisis propuesto por Scheid en relación al contexto medio oriental, analizando una serie de casos que, justo por su enfoque en el arte y la imaginación, sugieren estrategias para repensar el acercamiento en la política medio oriental, reflexionando sobre asunciones metodológica y epistemológicas acerca del concepto de arte que frustran la oportunidad de una respuesta crítica, desde

²⁴⁰ *Ibíd*em, 114.

⁴⁴⁹ Shahram Khosravi, *Yo soy frontera*, 25-26.

²⁴² Kirsten Scheid, “Start with the art: new ways of understanding the political in the Middle East,” in *Handbook for Political Science in the Middle East*, editado por Larbi Sadki (New York: Routledge Press, 2020), 432-444.

esta esfera, a análisis políticas tendencialmente partidarias. La autora resalta la pertinencia de los estudios que “empiezan por el arte” para analizar fenómenos sociales y políticos, individuando en esta estrategia de investigación una oportunidad clave para ofrecer una contra-narración que refleje la complejidad del fenómeno, y, más en general, para aprender nuevas formas de entender a la política, apuntando a un uso interdisciplinario de los estudios artísticos en contextos educativos y académicos. Que el arte pueda constituir un punto de partida apropiado para el análisis contra-narrativo de fenómenos sociales y políticos lo están demostrando numerosas iniciativas académicas recientes que aprovechan la tendencia interdisciplinaria vigente para reformular el discurso político, explorando un concepto que había sido abordado por la práctica artística al menos desde mediados del siglo pasado²⁴³. Los *Border Studies* se insertan en esta tendencia, representando, de hecho, un filón dominante en el discurso sobre los flujos migratorios y lo liminar que, como demostrado en el segundo apartado, está siendo paulatinamente abordado por la investigación histórico-artística, favoreciendo una aproximación a las dinámicas sociales y políticas contemporáneas desde la perspectiva artística.

Por supuesto, la investigación que relaciona arte y política no se limita a ser puramente descriptiva, situándose activamente en un debate plural y global que, de manera creciente desde los años setenta del siglo pasado, está leyendo temporalidades sociales y políticas desde la perspectiva de la alteridad. Como expresado claramente por Jijón y Martone en la introducción a *Dreamland*,⁴⁵⁰ *I confini dell'immaginario*, frente a un tema abusado por el discurso hegemónico como lo es el migratorio, el artista que aborda dicho tema es también juega un papel político “de reconstrucción de la verdad, de recuperación del significado de las palabras mediante un acto, un proceso creativo” que reafirma un concepto de *jus migrandi*, expresión notoriamente introducida por Donatella Di Cesare (2017), en respuesta a los resultados

²⁴³ Es oportuno mencionar, por ejemplo, la serie que Routledge le ha dedicado al tema Research in Art and Politics, o la actividad del Research Centre for Art-Thinking and Politics of Toghederness (AND LAB): <https://www.routledge.com/Routledge-Research-in-Art-and-Politics/book-series/RRAP>; <https://www.and-lab.org/en>. Consultados el 22 de junio de 2023.

alienantes de las prácticas sociales y políticas del estado-nación²⁴⁴. Jijón y Martone proponen una visión del arte en cuanto instrumento de representación política de lo real y de lo imaginario, prestándose concretamente a la cultivación de un pensamiento utópico que no se limita a la experiencia del migrante extendiéndose a la vivencia de aquellos que se relacionan con el, abriendo nuevas perspectivas acerca de los conceptos de espacio e identidad que coincide con la línea interpretativa sugerida *in primis* por Édouard Glissant de una identidad relacional, definida por la apertura a la alteridad²⁴⁵. Es más, como señalan los autores, “la presencia física del artista – y, añadiría del curador y del investigador – en contextos sociales, políticos, culturales, y humanos lo /la transforma en actor político, llevándolo a explorar las intersecciones entre narración artística y práctica política y viceversa”²⁴⁶. De hecho, no hay nada más subversivo, en estos tiempos, que acordar a la sociedad la imposibilidad de disociar nuestra experiencia personal y nuestra identidad de una dimensión política, es decir, considerándolas en cuanto factores políticos, adaptando a una visión postcolonial, intercultural, e híbrida, una perspectiva aristotélica sobre la vida que la clase política ha intentando borrar sistemáticamente al menos desde los años de la Guerra Fría en el afán de plasmar una sociedad apolítica tendiente a delegar el debate y la toma de decisiones a una cumbre que suele regenerarse según criterios internos y transversales. Jijón y Martone están conscientes, además, del carácter liminal del artista contemporáneo, cuya descripción, como dicho, se puede extender al curador, historiador, y crítico contemporáneo: su figura se mueve “de un polo a otro, sobre niveles superpuestos” para cuestionar la realidad, y su función política seguido se aleja, respecto al pasado, de la adhesión a una determinada corriente o partido político, evita la propaganda, para manifestar una actitud mediadora e investigadora que invita a repensar las vigentes soluciones sociales y políticas desde la perspectiva de la alteridad y tomando en cuenta lo liminal que caracteriza nuestra experiencia del mundo. Más que aportar a una determinada facción política, el artista opera como agente social y político

²⁴⁴ Rosa Jijón y Francesco Martone, “Introduzione”, en *Dreamland*, 10-11. Véase también: Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione* (Turín: Bollati Boringhieri, 2017).

²⁴⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (París: Gallimard, 1996).

²⁴⁶ *Ibidem.*, 11.

capaz de mediar entre temporalidades, (g)localidades, y subjetividades, sean estas individuales o colectivas. La dimensión fronteriza y política del arte emerge claramente en las palabras de Celeste Ianniciello: “art is able to create zones of ontological slippage, spatio-temporal interlacing, contact zones between collective and personal memories, critical intersections between global and local, proximate and distant, proper and improper, self and other.”²⁴⁷. Este potencial permite individuar en la iniciativa artística la oportunidad para una negociación social y política que, parafraseando a Massimiliano Gioni, curador pionero en el panorama italiano desde esta perspectiva, implica una nueva responsabilidad para el observador, invitándolo a “una toma de posición que no puede ser solo estética”, postulado, este, que resume eficazmente las iniciativas curatoriales descritas y, en general, un amplia tendencia sociológica y activista en la curaduría contemporánea²⁴⁸. Siguiendo con Gioni, el autor registra un cambio significativo en la relación entre artista y política, que describe desde la perspectiva de la narración artística de la crisis migratoria en el Mediterráneo y el Area Schengen pues este ha pasado a ser de interprete del multiculturalismo de los años Ochenta y Noventa a investigador forense “que cuenta los cadáveres en las playas del Mediterráneo”, recopilando datos e interpretándolos visualmente para ofrecérselos al espectador, llamándolo a opinar, a manifestar, a pedir y reivindicar justicia partiendo de una base de valores que va más allá de lo local, de lo nacional. El acercamiento personal a la experiencia migrante resultante de esta operación nos reconduce necesariamente a una reflexión más amplia, existencial y política, acerca de la identidad y la responsabilidad de una ciudadanía que Agamben, como ya notado por T.J Demos, hace coincidir con el concepto de refugiado²⁴⁹. En este sentido, el ciudadano desorientado, seguido física o virtualmente nómada, no puede ser diferente del prófugo: la diferencia se halla en sus derechos, una diferencia de no poca cuenta que el ciudadano alimenta con su indiferencia,

²⁴⁷ Celeste Ianniciello, *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*, (London: Routledge, 2018).

²⁴⁸ Massimiliano Gioni, *La Terra Inquieta*, catálogo de la exposición (Milán: Electa, 2017).

²⁴⁹ “Solo in una terra (...) in cui il cittadino avrà saputo conoscere il rifugiato che egli stesso è, è pensabile oggi la sopravvivenza politica degli uomini”. Giorgio Agamben, “Al di là dei diritti dell'uomo”, en G. Agamben (2008). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 28-29.

con su desinformación, con su distanciamiento de la vida política de las comunidades que integra. Como afirmado, el artista y curador interviene este panorama poniéndose en relación con el público en cuanto investigador y mediador social y político desde una propuesta que va más allá de ser descriptiva y polémica, buscando la recuperación de dos actitudes altamente subversivas para el vigente sistema político, es decir la empatía y el compromiso político. Estas dos actitudes se podrían, en realidad, resumir en una sola palabra, interés, pues estas iniciativas artísticas miran a cultivar un público comprometido, interesado en que está sucediendo en la realidad que atraviesa desde su experiencia personal, sin la morbosidad alimentada por el por el discurso mediático porque su interés coincide con la participación, es decir, con la voluntad de pasar a ser de espectador a agente de su propia realidad, de un cambio, apropiándose de la postura de compromiso civil sugerida por la práctica artística y curatorial.

⁴⁵⁶ Este potencial de la frontera emerge claramente, entre otros ejemplos críticos recientes (Johnson et al., 2011; Wilson y Donnan, 2012; Amilhat-Szary y Giraut, 2015), en el concepto de *borderscape* que Brambilla (2015, 2015^a, Brambilla & Jones, 2019) antepone al de frontera por reflejar una visión de la misma en cuanto espacio de luchas generativas de subjetividades y agencias alternativas por , en contraste con la interpretación tradicionalmente estática y estado-céntrica de estos espacios: una visión que, en línea con la presente investigación, se preocupa por destacar al trabajo creativo en cuanto parte de un proyecto de participación política⁴⁵⁸. Al expresar dicho enfoque, Brambilla y Jones remiten justamente al concepto de “*politics of hope*” propuesto por Appadurai (2013), donde la esperanza puede ser leída en cuanto principio ético y político.⁴⁵⁹ En el mismo texto, los autores mencionan también a Nail (2016) quien desarrolla ulteriormente esta lectura de la frontera sugiriendo una teoría de la frontera según la cual la evolución histórica de este espacio y concepto coincide con la historia del movimiento social, así confirmando la perspectiva adoptada en el presente apartado⁴⁶⁰. Siguiendo con la reflexión propuesta por

²⁵⁰ Chaira Brambilla y Reece Jones (April 2020), “Rethinking borders, violence, and conflict: from sovereign power to borderscapes as sites of struggles,” en *Environment and planning D: Society and Space* (New York: Sage, 2019), Vol. 28, Issue 2, 287-305.

⁴⁶¹ Thomas Neil, *Theory of the Border* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 21.

Brambilla y Jones, si la frontera puede ser el espacio propulsor para la acción y el cambio social y político, cabe preguntarse de qué manera este paso sea posible. Si para el artista y el curador la relación con las sociedades y las políticas fronteriza es directo o sólo parcialmente mediado, la academia ha tenido que confrontarse con la distancia que seguido la separa de una vida social y políticamente activa, recuperando estrategias de disidencia formuladas en los años sesenta y setenta del siglo pasado para recuperar una conexión efectiva con el contexto y sus actores: para superar la distancia entre conocimiento y práctica trascendiéndose, la academia también está recorriendo este camino según nuevas estrategias que a menudo la vinculan a proyectos artísticos y curatoriales entre fronteras.⁴⁶² En este sentido, los autores indican dos estrategias en particular: por un lado, la formación de colectivos que prevén la colaboración de los académicos con artistas y activistas, como en los casos del Lampedusa InFestival (2009-2017), Watch the Med (2014 – en curso), y Noborder network (2013 – en curso); por otro, este acercamiento se realiza mediante un cambio metodológico que consiste en la creación y diseminación de conocimiento en formas menos excluyentes, es decir pensadas para comunidades non-académicas como es el caso del proyecto de Lisle e Johnson sobre las consecuencias sociales y políticas de la crisis de refugiados en la isla de Kos (2016 – en curso) o el EUROBORDERSCAPES (2016 – en curso) Project co-dirigido por la misma Brambilla.

Los proyectos mencionados, en este caso referidos a la frontera Schengen, demuestran el potencial de la frontera geo-política en cuanto vehículo de un debate en el cual artistas, curadores, y académicos cercanos al trabajo artístico juegan un papel destacado en la documentación, difusión, e intervención de las problemáticas catalizadas por la frontera y de las controversias que implícitas en su concepto.⁴⁶³ Como notado por Trione (2022) en una reflexión reciente sobre el concepto de activismo, el compromiso de los artistas ya no se manifiesta en adhesión a una determinada facción política, huye la instrumentalización, para visibilizar lo liminal, invisible y normalizado, ilustrando sus transformaciones²⁵². De esta manera, artistas y curadores participan en el desarrollo de un nuevo concepto de identidad contemporánea que implica un replanteamiento del

⁴⁶⁴
²⁵² Vincenzo Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno* (Turín: Einaudi, 2022), 23.

concepto de hospitalidad y, por lo tanto, de otredad, afín a esa tentadora “ciudadanía cosmopolita”, potencialmente acompañada por nuevas leyes de solidaridad, imaginada por Derrida (2001) en una histórica *Lectio* dada al recibir la ciudadanía honoraria de Siracusa – evento que el filósofo leyó como señal prometedora de una hospitalidad que va más allá del concepto tradicional de ciudadanía – en la cual imaginaba una “nueva hospitalidad hacia el extranjero, hacia el ξένος convertido en φίλος”, más allá de genealogía, nacionalidad, lengua, religión, y territorio²⁵³. De esta manera, Derrida relaciona simbióticamente la cuestión del derecho de migración y asilo con la construcción de una nueva ética de la ciudadanía que recupera los cimientos de una antigua definición identitaria basada en los conceptos de hospitalidad y asimilación respaldada por algunas señales de derecho supranacional como los tribunales internacionales y las organizaciones no gubernamentales, realidades jurídicas contemporáneas que manifiestan la crisis de la soberanía del estado-nación con sus benéficas consecuencias, especialmente referidas a la supresión de la inmunidad e impunidad de la autoridad estatal en sus diferentes articulaciones. El filósofo hace referencia, de hecho, también a una nueva idea de derecho que se está afirmando laboriosamente pero irreversiblemente, guiada por este concepto de transnacionalidad.

Como ya anticipado por dos sibilas del siglo XX, Edith Stein y Simone Weil, la real experiencia de la otredad depende de la empatía, a la vez que este concepto se relaciona íntimamente con la experiencia estética, sugiriendo una vinculación entre belleza y empatía que bien puede ser adaptada a los esfuerzos artivistas de la contemporaneidad.

La iniciativa artística es capaz de transmitir, entonces, un sentido de agencia tanto a sus autores cuanto a sus receptores, oportunidad que es aprovechada oportunamente en la intervención y narración artística de la frontera: tema, este, que se desarrollará ulteriormente en los siguientes sub-apartados, referidos al papel social y político del artista y el curador que interviene y narra las fronteras y lo liminal.

6.1 Papel social del artista y el curador fronterizo.

467 Que forma y función de la frontera ya hayan dejado de coincidir ha sido denunciado por Amilhat Szary y Giraut (2015) en una destacada publicación acerca de las políticas de *debordering* y *rebordering*²⁵⁴. Si revolución digital empezada en los años noventa del siglo pasado y la globalización económica no ha llevado, como algunos esperaban, a la desaparición de las fronteras geopolíticas, las redes tecnológicas, sociales y económicas que las atraviesan se han multiplicado colateralmente a la edificación exponencial de nuevas fronteras físicas. Como notado por los autores, los estudios de la frontera apuntan constantemente a esta paradoja que la define pues la inauguración del límite pone las condiciones para su atravesamiento y diseminación: la frontera se vuelve, así, fenómeno difuso que se proyecta, con sus articulaciones materiales y simbólicas, de una definición de espacio que pierde simbólicamente su connotación periférica al jugar un papel fundamental en la vida social, política y cultural también del centro. Es esta ubicuidad de la frontera real y simbólica que determina la pérdida de equivalencia entre forma y función de la frontera cada que está siendo señalada en el ámbito de los Border Studies, y que podemos, de hecho, experimentar personalmente, por ser este un tema central en la circulación de informaciones y los debates contemporáneos: tanto la opinión pública cuanto los poderes fácticos se demuestran obsesionados por remarcar o dismantelar límites, dependiendo de los casos. Pero, si de ellos depende la identidad local, nacional, contemporánea: ¿qué sucede si el límite, la frontera, se hace móvil? 468 Estamos asistiendo hoy día a un constante desplazamiento de fronteras, lo cual, si geopolíticamente y económicamente no es una novedad, seguro lo es para la experiencia social y cultural de la contemporaneidad pues las demarcaciones que hace algunas décadas definían un concepto de identidad unívocamente impuesto con base nacional, de manera que hasta el ciudadano más arraigado a una identidad definida por el concepto de estado-nación, o hasta de raza, tiene que confrontarse cotidianamente con un contexto dado por la pluralidad, por la dialéctica local-global, y por el debate constante sobre el concepto y el

²⁵⁴ Anne-Laure Amilhat Szary y Frédéric Giraut (Eds.), *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015), 18.

espacio del límite. En este contexto, el artista y el curador que se confronta con la frontera no puede que crear su propia red transfronteriza, o vincularse a redes preexistentes, participando en este debate y, así, en la movilización de la frontera, llevándola, como vimos, al centro, conectándola a otras fronteras, o devolviéndola a las comunidades que la habitan: para emplear una expresión empleada por Amilhat Szary y Giraut, contribuyendo a la multiplicación de “borderidades” (*borderities*), es decir de las formas de definir y experimentar la frontera, aportando a su pluralidad, disociándola de su función originaria y del discurso que la produjo. Si, como sugieren los mismos autores, estas *borderities* pueden ser vistas también como una cualidad social y política, (re)apropiándose del espacio según lógicas que van más allá del concepto tradicional de ciudadanía, aplicando sus propios imaginarios, la posibilidad de una reconstrucción epistemológica se vuelve real y convoca a todas las formas mediante las cuales estos imaginarios individuales y colectivos son construidos y difundidos, entre los cuales la iniciativa cultural juega por definición un papel destacado²⁵⁵. En sentido más amplio, el mundo artístico está expresando una apropiación generalizada de la frontera que afecta todos los niveles de nuestra sociedad, apropiación esta que implica importantes consecuencias políticas pues cada fracaso de la narración y gestión de la frontera desde el sistema del estado-nación o la comunidades políticas internacionales es prontamente señalado e integrado en el debate mencionado, haciendo de la frontera el termómetro de las negociaciones sociales y políticas, así anulando la distancia tradicional entre centros y periferias pues estas empiezan a ser definidas más por y a través de la frontera que desde otra entidad o concepto. Es por esto que intervenir el espacio fronterizo y debatir sobre el concepto de límite es tan vital para entender el estado actual y las posibles evoluciones de la era global: la globalización misma se ha encargado, sin querer, de mostrarnos el camino de una frontera que, si está lejos de ser eliminada, va moviéndose con consecuencias múltiples que tienden, dependiendo de los casos, a la difusión, la desmaterialización, la movilidad. Paradójicamente, el movimiento define a la frontera, y el artista se encarga de registrar y reflexionar sobre los movimientos de la frontera, sobre su problematicidad. El impacto que puede tener una

²⁵⁵ *Ibíd.*, 24.

intervención in-situ o una exposición sobre el tema no es diferente de aquel de una acción mediática, pues el mismo mundo artístico se ha vuelto mediático por su difusión, hasta seguido adoptando las mismas estrategias de los *mass media* y de una forma, como visto, seguido contra-narrativa, y con una diferencia importante: a diferencia de las noticias en circulación por los diferentes medios, objetos de consumo *tout-cour*, la propuesta artística y curatorial implica tiempo, implica relación. Estos factores, salientes en la producción y regeneración social, representan, junto con la crónica y el imaginario propuestos, el legado del artista y del curador para la sociedad contemporánea, al cual podemos sumar la dimensión de un espacio reencontrado, reapropiado y reinterpretado desde una perspectiva plural y liminal hasta en contextos lejanos de la frontera geo-política.

470

Así como otros agentes sociales de la era global, los artistas ya no encuentran, como visto, legitimación en una determinada facción política, y tampoco en una determinada filosofía de la historia o del derecho sino, para decirlo con las palabras de Touraine (2015), en la “prioridad atribuida a la consciencia de sí mismo como sujeto”, participando en formas de protesta social que van más allá de los derechos políticos, sociales, y culturales personales reivindicando el derecho de los sujetos humanos a ser reconocidos en cuanto tales, gestionando su propia experiencia del mundo y dándoles sentido de una manera que se sustrae a la reducción a recurso político y económico, en respuesta a una creciente generalización y totalitarismo de las formas de dominación²⁵⁶. Como señalado por el autor, estos nuevos movimientos de protesta surgidos con el siglo XXI con anticipaciones importantes en los movimientos de protesta del sesenta y ocho son ubicuos y, sin duda, tienden a concentrarse en esos espacios donde el poder más se concentra y expansiona aprovechando el poder casi ilimitado concedido por el estado de excepción: definición de espacio crucial que coincide evidentemente con la frontera, sea esta externa o interna (pienso, por ejemplo, en las fronteras urbanas)⁴⁷¹. En este marco, Touraine reconoce la importancia fundamental de los actores — concepto que el autor define en antítesis del agente social, sometido a reglas que tiene que aplicar, en cuanto su acción está mirada a afirmar su propia

²⁵⁶ Alain Touraine, *Nous, sujets humains* (París: Éditions du Seuil, 2015), 137.

capacidad y derecho de acción, que el mismo, entonces, se atribuye – que luchan en contra de la subordinación de la cultura y de la acción social a un poder político que busca sujetar el universalismo del derecho a sus propios intereses²⁵⁷. De esta manera, estos actores responden al hedonismo, al individualismo, generalizado propuesto por los sistemas de control y definición tradicional de las subjetividades (hoy en día globalizado), un compromiso generalizado y universal que redefine sus propias subjetividades y aquellas a las cuales se dirige su acción solidaria y disidente.

¿Qué tipo de actor social es, entonces, el artista y el curador de la frontera?

En primer lugar, tiene consciencia de si mismo, por un proceso que Touraine define de subjetivación, en cuanto portador activo de una creatividad social renacida de las ruinas del siglo XX, un observador atento de su realidad que se define y define a su entorno en base a su propia experiencia y no a una imposición narrativa de sesgo social (familiar, étnica, nacional) pues la solidaridad es, como diría el mismo autor, un factor meta social, que trasciende la sociedad, y la cultura, de referencia y reacción a una determinada (o a una serie de) crisis económica y política mediante el reconocimiento del otro, sin el cual sería imposible el conocimiento de uno mismo²⁵⁸. Este auto determinismo basado en un concepto de solidaridad universal puede ser descrita también como una (re) afirmación del ser humano más allá de la instrumentalización política y la mercantilización – riesgos que, sin embargo, amenazan constantemente sus prácticas – y, por lo tanto, de la reducción del sujeto a objeto en contra tendencia respecto a los desarrollos de la globalización y a la acción de las instituciones políticas tradicionales.

6.2 Papel político del artista y el curador fronterizo.

En el segundo apartado he mencionado el concepto de *partage de la raison* propuesto por Rada Iveković en relación a las fronteras racionales.

472

Para este sub-apartado es oportuno mencionar otra *partage* referida más estrechamente a la esfera artística, es decir la visión de la “partición de lo sensible” mediante la cual Jacques Rancière (2000) propuso una vinculación

²⁵⁷ *Ibidem*, 139.

²⁵⁸ *Ibid.*, 161.

fundamental entre estética y política, recuperando el sentido político históricamente intrínseco a la definición de arte tras la incertidumbre postmoderna. Las dinámicas de inclusión y exclusión referidas a la frontera y representadas por el arte y la curaduría fronterizos parecen coincidir con esta visión, la cual define dicha partición en cuanto sistema de evidencias sensibles que hacen visible tanto la existencia de un ámbito o factor común cuanto aquella de las divisiones que, en dicho ámbito, definen posiciones y partes: en otras palabras, un sistema de inclusión y exclusión que define quien gobierna y quien es gobernado, dialéctica, esta, que es claramente expresada en la frontera física y simbólica, considerando que, en las palabras del filósofo, la política tiene como objeto la propiedad de los espacios y de las variables posibles del tiempo²⁵⁹. Si el arte se incluye entre las formas de inscripción a un sentido comunitario fundado en esa partición dialéctica de lo sensible, al principio de revolución formal artística se acompaña siembre, puntualiza Rancière, un principio de nueva repartición política de la experiencia común: el autor está pensando en experiencias artísticas de la modernidad, y sin embargo esos “juegos de proximidad y distancia” que definen a la política en cuanto *mise-en-scène* que permite pensar de la realidad mediante una representación, una ficción, necesaria, parecen evocar la relación entre arte y política fronteriza. Palabra y acción política generan una cartografía de lo visible que resume las relaciones entre formas de estar, hacer y decir, dadas por las particiones referidas a la funcional predeterminación social y política, a un ciclo de “producción, reproducción y sumisión” que puede ser subvertido por la estética, ya que este comparte con la política un carácter ficcional, es decir, su ser heterotrópico. Como señala el autor, el régimen estético de las artes tiende a subvertir la repartición de espacios sociales y políticos fundados sobre el concepto funcionalista de partición laboral y sobre la distinción neta entre esfera pública y privada: el artista se inserta críticamente en estos enunciados que miran a la neutralidad – y neutralización – política de aquellos que, según una notoria clasificación antigua, trabajan con la materia, relegados a su oficio y, entonces, excluidos del ámbito político. De hecho, su acción cuestiona, según Rancière, el concepto mismo de neutralidad de la *téchne* (está

²⁵⁹ Rancière Jacques, *La partizione del sensibile*. Estetica e politica (Roma: DeriveApprodi, 2022), 13-15.

pensando en particular en Platón) así suprimiendo, o al menos problematizando, las oposiciones propuestas por el discurso político²⁶⁰. Es una reflexión que encaja eficazmente con la práctica artística entre fronteras, que permite leer en el ejercicio de representación y subversión de particiones sociales y políticas una vocación natural del quehacer artístico, hallando territorio emblemático y fértil en la frontera.

⁴⁷⁴ El discurso sobre la partición de lo sensible continúa en la reflexión de Claire Bishop (2012) sobre el arte participativo, tan presente en ámbito fronterizo, la cual nota como esta proximidad entre espectáculo y participación en la esfera política y estética imponga la necesidad de mantener una tensión entre crítica artística y crítica social: retomando a Rancière y Guattari, la autora señala como los mejores proyectos de esta tipología artística son los que desestabilizan las polaridades sobre las cuales se basa dicho debate (individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, realidad/ficción), visibilizando las contradicciones de la sociedad y cuestionando los sistemas de valores preestablecidos ²⁶¹ ⁴⁷⁵. Esta consideración sigue la definición de “participación auténtica” propuesta por Rancière en *The Uses of Democracy* (1992), la cual consiste en la invención de un “sujeto impredecible” que ocupa momentáneamente el espacio público de una manera no programada, cuyo “contrapoder” depende del orden dominante: aunque la componente aleatoria varíe considerablemente de proyecto a proyecto, parece oportuno vincular al artista fronterizo con este perfil.

Artista y curador se configuran por Bishop como figuras clave en cuanto portadores de “un elemento de negociación crítica”, inherente la creación artística, que nunca puede ser completamente asimilado por una economía basada en resultados cuantitativos. La autora aquí se refiere en particular a la institucionalización de las iniciativas de arte participativo, respecto a la cual el arte fronterizo parece haber mantenido cierto margen de autonomía dado por la naturaleza intersticial de los espacios sociales y políticos intervenidos, coherentemente con la criticidad manifestada por los eventos curatoriales

²⁶⁰ *Ibidem*, 60-65.

²⁶¹ Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London & New York: Verso Books, 2012), 278-280.

fronterizos con mayor grado de institucionalización, como demostrado por los casos presentados en el tercer apartado²⁶². Esto porque el arte no puede ser reducido a instrumento político en su relación con la sociedad pues siempre contiene un elemento de criticidad, de negación de los sistemas preestablecido mediante una representación que también pone las bases para la subversión.

¿Cuál es entonces la relación entre arte y democracia y qué aplicación encuentra en la frontera? Bishop vincula estrechamente al arte con “el camino accidentado de la democracia misma”, y, sin embargo, precisa que, dada la complejidad inherente la practica artística, los modelos de la democracia en el arte no corresponden a los modelos de democracia en la sociedad, advirtiendo sobre la necesidad de mantener una tensión constante, más que buscar una reconciliación, entre arte y sociedad: desde esta perspectiva, el artista se configura en cuanto *performer* problemático, insertado en la realidad política y social contingente pero también en relación crítica respecto a esa realidad, representándola y re-formulándola mediante una estrategia negativa, es decir que niega sus valores estructurales.⁴⁷⁷

No parece ser un caso que la autora haya escogido un caso de arte participativo muy cercano al concepto de frontera (social, política, cultural, territorial), *Bitte liebt Österreich* (2000) de Schlingensief, para evidenciar el poder y la capacidad del arte para problematizar la distancia entre realidad y representación, público y privado, y entre otras polaridades que sustentan al discurso hegemónico y, más en general a la dimensión social pre-constituida, respecto a la cual el arte se pone siempre desde una actitud de tensión crítica, de una manera que, reconoce la autora, puede servir para alcanzar propósitos deconstructivos²⁶⁴. Como demuestran los casos tocados por esta investigación, la frontera se configura como espacio definido por la ambigüedad y por la voluntad de una representación cuestionadora del presente en constante relación (y tensión) con la institución y la sociedad, involucrando actores y espectadores en la puesta en escena del “juego de la frontera” siguiendo las huellas de las escenificaciones pioneras del BAW/TAF en el territorio fronterizo. El artista y el curador es actor, director, y centinela de la frontera: representa y vigila su

²⁶² *Ibidem*, 39-40.

²⁶³ *Ibid.*, 279-280.

²⁶⁴ *Ib.*, 282.

heterogeneidad en cuanto clave de vuelta para una problematización de lo cotidiano y lo establecido que puede dar nuevos frutos en ámbito social y político.

478 Si seguimos con este razonamiento desde una perspectiva más orientada al análisis económico – de hecho anticipada en la reflexión de Bishop – el arte se configura en cuanto expresión destacada de esa “globalización desde abajo” teorizada por Falk (1993; 1997) que Mario Pianta (2001) bien resume como un proyecto alternativo a la globalización económica dominada por las multinacionales y la liberalización de las finanzas, cuyos efectos negativos recaen sobre una mayoría a favor de las clases más ricas de los países más ricos: una globalización al revés que con la anterior comparte la superación de los límites nacionales, adoptando una perspectiva transnacional en una inversión de los valores impuestos por la economía globalizada – ganancia y poder – desde las multinacionales, la finanzas, los gobiernos, los estados más ricos y organismos internacionales como el G8, el Fondo Monetario, el Banco Mundial y la Organización Mundial para el Comercio. Inversión que apunta a sustituir dichos valores con aquellos de los derechos humanos y ambientales y a su difusión transnacional, solicitando un nuevo modelo de democracia supranacional, el respeto para las autonomías locales, y la inclusión de la sociedad civil en la toma de decisiones referidas a un concepto de ciudadanía tanto nacional cuanto global²⁶⁵. Como explicitado en el primer apartado, el emerger de problemas globales y la necesidad de enfrentarlos en un contexto que supera la escala nacional ha llevado a un proyecto de resiliencia consistente en una globalización de derechos y responsabilidades consistente en la universalización de los derechos humanos, políticos, y sociales que se acompaña con la identificación de los agentes – países, gobiernos, personas – responsables de estos problemas.

Otro fenómeno colateral de dicho desarrollo ha sido la extensión de la acción de la sociedad civil más allá de los límites nacionales, de la cual está emergiendo, al menos desde los años noventa, la que Pianta define como “*una sociedad civil global* (sic), una esfera de relaciones y acciones colectivas sin fronteras, independientes de la acción de los estados y los mercados”: es decir,

265 Mario Pianta, *Globalizzazione dal basso. Economia globale e movimenti sociali* (Roma: Il Manifesto, 2001), 7.

una sociedad al límite de la utopía, pero real y en crecimiento, que se está manifestando abundantemente también en ámbito cultural²⁶⁶. Como señala el mismo autor, los sujetos más activos de esta sociedad civil global son los nuevos movimientos sociales y las redes de organizaciones comprometidas con temas internacionales. Muchas de estas organizaciones se relacionan con el tema de esta investigación, manifestándose también en la esfera cultural, seguido en colaboración con proyectos educativos comunitarios de perspectiva glocalizada, construyendo redes alternativas – más o menos autónomas respecto a las instituciones culturales – de circulación de información que pretenden preparar acciones colectivas a nivel local y transnacional, como demostrado por los proyectos artísticos y curatoriales en análisis. Artistas y curadores se insertan eficazmente en esa esfera de relaciones super-nacionales entre actores heterogéneos brindando lenguajes e imágenes a la sociedad civil global mediante acciones que, si bien no suponen la creación de nuevos sujetos sociales o de estrategias políticas compartidas, implican un desafío a la incapacidad del sistema inter-estatal actual para enfrentar los problemas globales de manera democrática, de manera afín al trabajo de los contra-vértices y a los demás movimientos sociales masivos orientados al proyecto de una democracia global²⁶⁷. Pianta justamente se refiere a la relevancia de los “consumidores culturales”, es decir el público cultural que, cada vez más heterogéneo, se nutre de las identidades, los valores, y la representación del mundo que nos brinda el producto cultural, producto que si bien convive y colabora instituciones nacionales y transnacionales defiende conceptualmente, y a veces hasta en su práctica, su propia autonomía mediante el desafío mencionado, el cual bien puede ser extendido a formas de representación vinculadas a los poderes nacionales y super-nacionales cuales el conformismo intelectual y los imaginarios mediáticos²⁶⁸. Si bien, como advierte Bishop, los actores culturales que participan del proyecto alternativo de “globalización desde abajo” se exponen, de manera más o menos consciente, al riesgo de alimentar un nuevo conformismo intelectual, parece constituir un riesgo necesario para la reconstrucción de un pensamiento y una

²⁶⁶ *Ibidem*, 30-31.

²⁶⁷ *Ibid.*, 109.

²⁶⁸ *Ib.* 123.

acción, individual y colectiva, mirados al cambio social y político: es decir, planteando el imaginario de un mundo nuevo – dado por nuevas formas de relación y colaboración que forjan tanto la opinión pública cuanto posturas y hábitos individuales – que surge de la visibilización en negativo del sistema presente. De hecho, dicha²⁶⁹ autora resume eficazmente el papel social y político del arte como “una forma de actividad experimental que se superpone al mundo, cuya ‘negatividad’ (es decir el trabajo que hace con la negación, *ndr*) podría ofrecer soporte a un proyecto político, y – más radicalmente – aportar a una acción social, local y global, que vaya transformando las instituciones actuales mediante un enredo de transversal de ideas, cuya audacia Bishop vincula justo con aquella de la imaginación artística. A la vez, la autora evidencia la ventaja dada por el estatus ontológico doble del arte participativo que también se puede aplicar al arte de la frontera, describiéndolo en cuanto evento *en* el mundo y, al mismo tiempo, separado de este, capaz, entonces, de comunicar a un nivel doble, es decir a participantes y espectadores, las paradojas reprimidas en la vida cotidiana, ampliando, mediante imágenes capaces de influenciar el imaginario colectivo en cuanto médium político necesario – y aquí volvemos a Rancière – poniendo a la sociedad en condición de imaginar un mundo nuevo y nuevas formas para relacionarnos²⁷⁰.

Desde esta perspectiva, el arte de la frontera se impone en cuanto ejercicio democrático necesariamente constante y problemático.⁴⁸⁰ Si entonces no podemos pretender del arte la formulación de nuevas soluciones sociales y políticas este juega un papel relevante en la inspiración y promoción de dichas soluciones justo debido a su doble naturaleza, a ese estar dentro y fuera del mundo – y, como puntualizado por Cesare Pietroiusti (2011), “dentro y fuera del sistema del arte” – y a la temporalidad de largo plazo en la cual esta opera, lo cual constituye otra diferencia importante respecto a la práctica política y económica²⁷¹. De hecho, como observa Gabi Scardi – en la misma publicación citada para Pietroiusti sobre arte y esfera pública, que no casualmente incluye

²⁶⁹ Bishop Claire, *Artificial Hells*, 285-286.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Cesare Pietroiusti, “Un piede dentro e un piede fuori,” en *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, ed. Gabi Scardi (Torino: Umberto Allemandi&C., 2011), 211-215.

la ida y vuelta entre Bishop y Kester sobre el tema del “social turn” en las páginas de *Artforum* (2006) – el arte perfila a la sociedad una propuesta alternativa también en cuanto a nuestra relación con el tiempo, y no solo por su trabajar contemporáneamente en y con temporalidades diferentes, sino porque el proyecto artístico y curatorial propone al público y al participante una experiencia temporal antitética a las cotizaciones y al consumo rápido del modelo capitalista – de hecho, “un vago anticapitalismo” es el único denominador común político entre los proyectos de arte participativa analizados por Bishop en *Artificial Hells* – suponiendo una reapropiación del tiempo en función relacional. Es un tiempo, como nota brevemente Scardi, necesario para individuar la pregunta, para encontrar una respuesta, y para consentir que esta sedimente: es este el compromiso compartido por el artista y el público, sea como participantes activos o espectadores pasivo, los cuales dedican una parte de su tiempo a la reflexión, a un resultado no cotizable, difícil de instrumentalizar por su complejidad y variabilidad, y activa a largo plazo a nivel social y político: todo lo contrario de una acción política o económica tradicional²⁷².

485 Como ya había sugerido Appadurai (1996), el elemento relacional define el concepto de localidad mucho más que factor espacial, de manera que una temporalidad recuperada, salvada, invertida en tiempo de reflexión y activismo social permite también la recuperación de esta definición relacional de lo local²⁷³. Pensar el espacio implica relacionarse, tomarse un tiempo para la relación social, la cual conduce, en potencia, también a una reformulación de las formas de relación social: pensar en términos de localidad y relaciones implica, de hecho, un ejercicio de libertad que constituye la gran oportunidad brindada por la intervención artística, la cual manifiesta evidentemente el valor de heterotropía foucaultiana de la dimensión fronteriza, presentada y

²⁷² C486 Scardi, “Introduzione. Itinerari sensibili: l’arte incontra la società,” en *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale.*, ed. Gabi Scardi (Torino: Umberto Allemandi&C., 2011), 26-27.

²⁷³ Me refiero a la ref489n sobre la producción de la localidad contenida en el noveno capítulo de *Modernity at Large*. véase: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 178-199.

aprovechada en cuanto espacio único donde los espacios sociales son representados, contestados e invertidos simultáneamente²⁷⁴.

Arte y curaduría fronterizas permiten pensar el espacio a partir de su constante re-definición, proponiendo, en las palabras de Celeste Iannicciello, “una nueva cartografía de la memoria y de la pertenencia” capaz de replantear perspectivas, potencial que destaca en aquellas representaciones e intervenciones artísticas emergentes de experiencias, sean estas sensoriales o imaginadas, de pasajes geográficos y culturales, haciendo de la “dimensión visual” herramienta crítica valiosa a la hora de pensar en cuestiones de ciudadanía, pertenencia, e identidad²⁷⁵.

De diferentes voces emerge claramente la idea de una producción artística capaz, y responsable, de ejercer influencia sobre el discurso y la acción social mediante la propuesta de imaginarios alternativos a la realidad que van más allá de la dimensión utópica, trabajando, como diría Derrida, *laboriosamente*, en la conversión de los imaginarios de la ciudadanía cosmopolita en una nueva realidad social y política, según procesos aún difíciles de imaginar pero claramente encaminados.

Parece, entonces, oportuno concluir esta breve reflexión cerrando un círculo y retomando las palabras de Simone Weil, quien ya en 1934 propuso una definición humanitaria del quehacer artístico, rescatándolo del ámbito de la distracción y evasión pura para proyectarlo en la dimensión social y política al identificar en el arte un ejercicio de preparación “a la vida real” capaz de poner las bases para que el hombre entretenga con el universo y sus hermanos “relaciones dignas de la grandeza humana.”²⁷⁶.

⁴⁹⁰ Michel Foucault, “Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967),” *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, 46-49; *Dits et écrits II*, 1976-1988 (Paris: Quarto Gallimard, 1984), 1571.

⁴⁹¹ Celeste Iannicciello, *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean* (London and New York: Routledge, 2018), 9.

²⁷⁶ Simone Weil, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, 91.

CONCLUSIONES

Ya que la maquinaria monstruosa, para seguir con la metáfora de Bobbio, está encaminada, vale la pena preguntarse en qué sentido procederá, es decir cuales formas sociales, políticas y culturales se elaborarán para desafiar el destino. Como anticipado en el apartado anterior, el mundo artístico nos ofrece una clave de lectura en tal sentido, a partir la variedad de manifestaciones de disenso que supo elaborar también en referencia al concepto y al espacio de la frontera: para un grupo consistente de iniciativas artísticas y curatoriales recientes esta ha representado, de hecho, la oportunidad formal, social y política para una pluralidad narrativa a favor de un replanteamiento de las visiones identitarias pasadas y presentes.

El presente estudio se ha dado una la tarea doble: por un lado, la de visibilizar las aportaciones del arte contemporáneo a la narración de la frontera y, mutuamente, el papel destacado de este territorio y concepto en la producción artística desde la segunda mitad del siglo XX; por otro, la de emplear el análisis histórico artístico para sondear una definición compleja y actualizada de la frontera que es posible resumir en tres categorías entrelazadas de la frontera en cuanto entidad y vehículo epistémico, activista y excepcional. Partimos de esta última categoría, la cual refleja una visión más tradicional, y dramáticamente real, de la frontera que ha sido denunciada en el trabajo de numerosos artistas, es decir la frontera como sitio del estado de excepción, *no man's land* de des-identificación. Pienso, por ejemplo, en la torre intervenida por Haacke en Berlín en 1990, y, más en general, en las incontables iniciativas artísticas sobre el tema de las muertes generadas por la clausura y militarización de las fronteras: desde esta perspectiva, la frontera es un agujero negro que niega y fagocita subjetividades, física y simbólicamente, un espacio intersticial de identidades ambiguas y por lo tanto desafiantes, a censurar y eliminar para la conservación de un orden político, social y económico establecido. Sin embargo, un creciente estrato de la sociedad y del mundo cultural ha desarrollado, tras los acaecimientos luctuosos generados por estas formas radicales de control y creación de alteridades, un sentimiento de rechazo que se ha expresado en fricciones, resistencias y cuestionamientos,

en el marco de un discurso geopolítico que hace hincapié, siguiendo la línea interpretativa propuesta por el Critical Border Studies, en la dimensión ruinosa de la frontera, siendo esta ruina de la nación o más precisamente del concepto de estado-nación: memorial territorial y objetualizado y evidencia espectral de una visión del mundo que ya muchos perciben como retrodatada. Cualquier sea la dinámica socio-política que el arte sobre la frontera saca a flote, esta siempre desvela una necesidad social y política, una urgencia latente de reinención. Las negociaciones que describen y animan la frontera, catalizador de dichas latencias, hacen de la misma un territorio clave para la resignificación espacial e identitaria, y justo este potencial se resume en una segunda categoría o dimensión de la frontera que la describe como espacio privilegiado para la acción social y política. Ya evidente en ámbito artístico en las iniciativas del BAW/TAF y las Comadres, esta categoría connota a la frontera en cuanto espacio de reapropiación individual y comunitaria, de ejercicio activista y utópico en el cual la frontera es creada o aprovechada de manera subversiva, como vehículo de disidencia. Un proyecto reciente parece confirmar esta lectura desde una mirada alternativa referida a la producción de barreras con propósitos subversivos, llegando a reconstruir una iconografía de las barricadas: me refiero a *Barrikadenwetter*. ⁴⁹² *Atti visivi d'insurrezione* (2023), curado por el Arsenale Institute de Venecia y presentado en el MACRO de Roma a finales de setiembre del mismo año, sobre la iconografía de las barricadas desde sus orígenes, en el renacimiento tardío, a nuestros días manifestación de una investigación histórica y estética sobre la producción de las fronteras como forma de disenso ciudadano y replanteamiento efímero del discurso urbano²⁷⁷. La cita de Bakunin expresada por el título representa una confirmación ulterior pues, más allá de la perspectiva anárquica, la barricada expresa físicamente un concepto de frontera alternativa, subalterna, un espacio y una oportunidad de acción social y política mirado al replanteamiento radical y profundo del status quo que pasa paradójicamente por la erección de

²⁷⁷ El proyecto ha sido fruto de la colaboración entre Wolfgang Scheppe, Bastiaan van der Velden, Sara Codutti y Eleonora Sovrani, artistas invitados por el Arsenale Institute. Véase: <https://www.museomacro.it/it/studio-bibliografico/barrikadenwetter-atti-visivi-dellinsurrezione-a-cura-di-arsenale-institute/>. Consultado el 5 de setiembre de 2023.

barreras.²⁷⁸ Esta consideración no hace sino evidenciar el carácter ambiguo y flexible de la frontera emergido en tantos casos a lo largo de esta investigación, colateralmente al procesos de constante regeneración de la frontera, de cuyo desmantelamiento y superación siempre derivan nuevas fronteras, nuevas subjetividades: en otras palabras, la idea de la frontera en cuanto proceso, o de la frontera procesual, colateral a la evolución del discurso identitario.

La dimensión de la frontera como espacio de acción social y política también abre un tercer escenario que coincide, diría, con el enfoque conceptual de este trabajo: la idea de la frontera en cuanto territorio epistémico de posibilidades, lectura que, como expuesto al segundo apartado, se inserta en una articulada línea interpretativa que desde mediados del siglo pasado ha explorado el potencial de la definición y centralidad epistémica del concepto de frontera en relación a la narración y evolución de las subjetividades contemporáneas. Dicho potencial ha sido explorado meticulosamente por artistas y curadores, aprovechando al espacio fronterizo en formas y con objetivos que han ido más allá de la práctica activista, empleando a la frontera, material y simbólica, en cuanto herramienta metodológica para la investigación de espacialidades, temporalidades, y subjetividades: como punto de partida analítico en la revisión de fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales pasados y presentes, tendencia que ha sido confirmada por el surgimiento de un área o línea investigativa, la de los Border Studies, que ya cuenta con una destacada articulación en centros de investigación, fórum, y asociaciones, muchos de los cuales he mencionado en esta investigación, como el Nijmegen Centre for Border Research, el UNIGR Center for Border Studies, la Association for Borderlands Studies, el BIG (Borders in Globalization) Lab, y el Critical Border Studies, entre otros. La mayoría de estas realidades cuentan con una o más

²⁷⁸ La necesidad de una revisión de las fronteras identitarias y jurídicas se manifiesta paradójicamente hasta en operaciones miradas al mantenimiento de dicho status pero que terminan cuestionando vehículos y conceptos tradicionales de inclusión/exclusión, como aquel emblemático de la ciudadanía, como en el caso de las compraventas de ciudadanías mediadas por abogados a favor de ciudadanos pudientes sedientos de los beneficios fiscales concedidos por determinadas ciudadanías: fenómeno que de-sacraliza a la ciudadanía y al estado-nación que la concede, evidenciando como hasta en esferas privilegiadas se estén buscando caminos alternativos. ⁴⁹³ véase: Hessner Grasseger, "Passaporti d'oro," *Internazionale* (18 de julio de 2023), 48-49. El artículo se refiere al caso de un abogado suizo que ofrece asistencia a clientes pudientes, sobre todo rusos y chinos, para la obtención de la ciudadanía de países que ofrecen particulares ventajas económicas. El artículo original ha sido publicado en la revista suiza *Das Magazin*.

vinculaciones universitarias, provocando un destacado enfoque fronterizo en mucha propuesta investigadora y formativa reciente, tendencia a la cual el mundo editorial ha respondido con prontitud como demuestran las numerosos series dedicadas por Routledge al tema fronterizo²⁷⁹. El hecho mismo de que este tema represente una tendencia en panorama académico y cultural ha de leerse como un síntoma significativo de las negociaciones en acto en los procesos de (re)producción identitaria de nuestros días, tendencia que nos señala la oportunidad de un camino interdisciplinario abierto centrado en el concepto de alteridad: las fronteras están para ser rebasadas, ahora más que nunca para quienes pretendan analizar e influenciar dicho proceso.

Como he tratado de demostrar a través del análisis comparativo propuesto en esta investigación, artistas y curadores juegan un papel destacado en esta investigación desde y sobre la frontera, aportando significativamente, como he expuesto en el último apartado, al desarrollo del discurso social y político actual mediante la inauguración y el fomento de narraciones y acciones disruptivas. De hecho, la disrupción representa el *leitmotiv* de las tres categorías de frontera emergentes de este estudio, que he aquí tratado de proponer, pues desde toda perspectiva el concepto y territorio fronterizo se connota indudablemente como entidad disruptiva por definición, debido a su carácter discriminante, excepcional, híbrido, fluido, y subversivo pues la frontera mantiene un orden establecido a la vez que pone las condiciones para el encuentro y la superposición de ordenes diferentes, y hasta para la disrupción y superación del mismo: no hay, en este sentido, frontera que no sea ambigua. El mundo artístico relata y contribuye a esta disrupción de la frontera, a veces anticipando narrativas y estrategias, participando significativamente en la construcción de nuevos imaginarios.

Considero que la mayor aportación de este estudio consiste justo en darle una lectura histórico-artística a esta visión de la frontera epistémica a una escala suprarregional, insertándola en un marco global revelador de patrones y alianzas. Es este un proyecto que también se ha esforzado para valorar sobre todo propuestas artísticas y curatoriales que se pueden adscribir a los márgenes no solo en sentido espacial, sino por su escasa divulgación y por

²⁷⁹ Véase: <https://www.routledge.com/search?kw=border>. Consultado el 6 de setiembre de 2023.

operar seguido fuera o en las fronteras mismas de los grandes circuitos nacionales e internacionales del mundo artístico, desafiando fronteras en este sentido. A confirmación de esta predilección por iniciativas marginales es confirmada por los su el carácter comunitario de muchas de las iniciativas seleccionadas, y tal vez sea esta la características que más me ha guiado en la selección de estos casos, motivada por la voluntad de valorar y conectar experiencias artísticas de la frontera que destacan por provocaciones que fueron más allá del territorio reconfortante constituido por espacios y públicos convencionales, es decir institucionalizados y centralizados, para comprometerse con los márgenes mismos conectando y colaborando con partes marginales y marginadas de la sociedad que definen y habitan la frontera. Gracias a iniciativas como estas, la narración de la frontera evita el monólogo impuesto desde afuera pues de no ser así ¿acaso habría alguna diferencia respeto al relato hegemónico? El verticalismo de los muros y de las narraciones unilaterales que pretenden explicar los márgenes desde el centro representa un riesgo inmanente, como visto, también para la práctica artística referida a la frontera. Al contrario, en este tipo de iniciativas la frontera termina narrándose por sí misma a través del lenguaje que le es más congenial: aquel dado por el intercambio y la hibridación de visiones y soluciones, ese lenguaje hecho de símbolos y prácticas disruptivas que hace de la frontera el laboratorio social, político, económico y cultural que también he tratado de vislumbrar en este estudio, insertándose en una trayectoria epistémica que ya podemos reconocer más allá de los Border Studies y que la producción artística contemporánea nos confirma con especial vehemencia: una inversión para la cual el centro se interpreta, más bien, y redefine *a partir* de los márgenes, es decir de experiencias de márgenes geo-políticos y sociales, pero sobre todo de la constatación de la inmanencia de los mismos, y, por lo tanto, de su alto grado de difuminación en una sociedad que es cada vez más conectada y definida globalmente. Hablando de escalas, uno de los factores que más me atrajeron de estas iniciativas al empezar esta investigación ha sido justo su capacidad para rebasar la dimensión local sin negarla o abandonarla, más bien expandiéndola y reforzándola mediante alianzas supralocales, a veces de alcance transcontinental, dadas por la experiencia compartida de la frontera, así construyendo una red de intercambio y solidaridad que parece indicar el

camino a la inauguración de un concepto de ciudadanía global, hacia soluciones sociales y políticas que manifiesten la preocupación por el desarrollo global del equilibrio y la justicia social del cual tanto está sediento este mundo de estados amurallados, capitalizaciones y extractivismos. Como menciono en el apartado anterior, no nos debemos esperar soluciones políticas o sociales concretas del mundo artístico: su función es más bien vislumbrar imaginarios alternativos para que dichos cambios vayan gestándose hasta llegar a una manifestación fáctica pues el fenómeno artístico es también fronterizo por definición ya que siempre se halla a caballo de temporalidades: es esta otra inmanencia de la frontera, al fin y al cabo.

Estas conclusiones no pueden sino quedar abiertas: si es cierto que el presente trabajo anhela a representar una aportación al panorama de los estudios fronterizos y al entendimiento de fenómenos y tendencias artísticas y sociales recientes en relación con la frontera, aún más aspira a ser inducción, es decir a fomentar debates e investigaciones que, a nivel regional y suprarregional, material y simbólico, vayan profundizando y nutriendo el análisis de casos que seguido me he limitado a sintetizar por el esmero de establecer conexiones a una escala global para ofrecer un cuadro, una vista al fenómeno del arte entre fronteras y a las nuevas percepciones y experiencias que este desvela y en ocasiones inaugura. El panorama trazado por la investigación parece llevar, de hecho, a una constatación ulterior: si los granitos de arena del Bobbio citado en abertura al apartado anterior parecen remitir a la imagen de una lucha en solitario casi romántica del intelectual o agente cultural en pro de una revolución imaginada, las alianzas supranacionales, interculturales e interdisciplinarias evidenciadas por el arte fronterizo nos restituyen un cuadro más reconfortante y sobre todo realista de las dinámicas que concretan una revolución, fruto de encuentros y colaboraciones que manifiestan, a niveles múltiples, necesidades y aspiraciones compartidas que hallan su camino en la interrelación disruptiva.

El arte fronterizo no es una categoría, no podría ni convendría que lo fuera, pero sí puede ser expresión indicativa de un esfuerzo conjunto que artistas, curadores, y patrocinadores está desarrollando para influir en el devenir social y político, tomando una postura frente a los vistosos vacíos dejados por las dinámicas políticas y económicas actuales y comunicando con la sociedad

afectada por estas negligencias para inducir soluciones a corto y largo plazo. De hecho, la colaboración entre el mundo del arte y las asociaciones para los derechos humanos nunca había sido tan vistosa y reiterada como en las cuatro décadas que representan el marco de referencia para esta investigación. Si es más probable un conglomerado de granitos de arena, más que su acción aislada, detenga a una maquinaria, la difusión y interrelación de las experiencias artísticas de la frontera parece perfilar un panorama más esperanzado, que acerca el horizonte del cambio gracias a un trabajo conjunto y continuado. De ahí, la urgencia de valorar y fomentar las colaboraciones, también entre mundo artístico y academia, que van en este sentido.

Si el arte fronterizo no es una categoría, tampoco puede ser reducido a una moda pasajera del mundo artístico pues el esfuerzo manifestado por proyectos seguido complejos a nivel logístico y temporal (proyectos de largo plazo), seguido independientes o caracterizados por un alto grado de autonomía y dinamismo, demuestra un compromiso sincero con las comunidades involucradas, respeto a las cuales el artista/curador se presenta como intérprete y mediador, y nunca como vocero: el arte fronterizo no “da voz” a lo subalterno, no toma una postura misionera (y por lo tanto vertical), sino que facilita la comunicación entre alteridades, difuminando las polarizaciones para revelar puntos de contacto. En este sentido, no es propiamente un arte de o sobre la frontera, sino a *través* de la frontera, para el cual esta es herramienta metodológica que se expresa en su reiterado aprovechamiento espacial y simbólico y en la tendencia a conectar y comparar fronteras y experiencias fronterizas como *modus operandi* privilegiado para ofrecer una lectura de las dinámicas y subjetividades en devenir que animan nuestro presente. Como sugiere visualmente la Akerman en *Une voix dans le désert*, la frontera se define como marco escogido por una propuesta artística comprometida con una sociedad fluida y dispersa, como punto de partida más que de llegada en un viaje que hace del atajo trasfronterizo una práctica disruptiva privilegiada.

Me gusta pensar en este estudio como si fuera uno de esos atajos señalados por la *BorderXing Guide* de Bunting o en la parte de valla intervenida por Silvia Gruner en *The middle of the road*, justo a mitad del camino, indicando una dirección transversal.

BIBLIOGRAFÍA:

Agamben, Giorgio. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

_____ *Homo Sacer*. Macerata: Quodlibet, 2018.

Amilhat Szary, Anne-Laure. ⁴⁹⁴ "Walls and Border Art: the politics of art display." *Journal of Borderlands Studies*, 27(2) (2012): 213-228.

Amilhat Szary, Anne-Laure y Frédéric Giraut, ed. *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = La frontera*. (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Balibar, Étienne. *Ciudadanía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

Barreiro López, Paula y Díaz Sánchez, Julián, ed. *Critica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.

Belting, Hans, Birken, Jacob, Buddensieg, Andrea, y Weibel, Peter. *Global studies: mapping contemporary art and culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

Belting, Hans, Buddensieg, Andrea, y Wiebel, Peter, ed. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 2013.

Berti, Paolo. ⁴⁹⁶ "Border hacking: una conversione artistica dei confini nazionali nella società delle reti." *Venezia Arti*, n.s., 29 (2020): 169-180.

Bhabha, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.

Biemann, Ursula. *Geography and the Politics of mobility*. Wien: Generali Foundation, 2003.

_____. *Ursula Biemann. Mission Reports: Artistic Practice in the field*. Umea: Bildmuseet y Arnolfini, 2008.

Biemann, Ursula y Holmes, Brian. *The Maghreb Connection: Movements of Life Across North Africa*. Barcelona: Actar, 2006.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso Books, 2012.

Bonansinga, Kate y Lippard, Lucy R. *Curating at the edge. Artists Respond to the U.S./Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2014.

Bourriaud, Nicolas. *The radican*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

Brambilla, Chiara y Jones, Reece. ⁴⁹⁷ Rethinking borders, violence, and conflict: from sovereign power to borderscapes as sites of struggles." *Enviroment and planning D: Society and Space*, Volume 28, Issue 2 (April 2020): 287-305.

Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

Ceruti, Mauro y Formigoni, Guido, ed. *(S)confinamenti. Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 2020.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Dal Lago, Alessandro. *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli, 1999.

Darian-Smith, Eve y McCarty, Philip. *The global turn. Theories, Research Designs, and Methods for Global Studies*. Oakland: University of California Press, 2017.

Demos, TJ. *The migrant image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

Derrida, Jacques. *Tentazione di Siracusa*. Milano: Mimesis Edizioni, 2018.

Di Cesare, Donatella. *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

Hirsch Nikolaus y Park, Kyong. "DMZ Revisited at KCCUK: Nikolaus Hirsch and Kyong Park in Conversation."

<https://mail.google.com/mail/u/0/?shva=1#search/nayun/KtbxLthhqpNwrfxxSdQKknfgCrdvtgNTLB?projector=1>.

Ganivet, Elisa. *Border Wall Aesthetics. Artworks in Border Spaces*. New York: Columbia University Press, 2019.

Gell, Alfred. *Art and agency an anthropological theory*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 2013.

Gioni, Massimiliano. *La terra inquieta – The restless earth*. Milano: Mondadori Electa, 2017.

Guasch Ferrer, Anna María. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.

Guasch Ferrer, Anna María y Nasheli Jiménez del Val, ed. *Critical cartography of art and visibility in the global age*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Guilló, Anna. "Border art and borders of art. ⁴⁹⁹ An extradisciplinary approach." *antiAtlas Journal*, n. 1 (Spring 2016).

Hard, Michael y Negri, Antonio. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001,

Houtum van, Henk y Naerssen van, Ton, "Bordering, Ordering and Othering." *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, vol. 93, n. 2 (2002), 125-136.

Houtum van, Henk, Kramersch, Olivier y Zierhofer, Wolfgang, ed. *B/ordering Space*. London: Routledge, 2016.

Ianniciello, Celeste. *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*. London and New York: Routledge, 2018.

Ingold, Tim. *Making: Antropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

Ivekovic, Rada. ⁵⁰⁰ Conditions d'une dénationalisation et décolonisation des savoirs." *Mouvements*, n° 72 (2012): 35-41.

Jarrar, Khaled. *Whole in the Wall: Khaled Jarrar*. London: Ayyam Gallery, 2013.

Snaije, Olivia y Mitchell, Albert, ed. *Keep Your Eye on the Wall. Palestinian landscapes*. London: Saqi Books, 2014.

Kim, Sunjung y Lim, Hyejin. "As we begin the Real DMZ Project." *Samuso Words*, vol. 2 (2012).

Kim, Sunjung y Hirsch, Nikolaus. *Real DMZ Project 2014 (guidebook)*. Seoul: SAMUSO, 2014.

Khosravi, Shahram. *Illegal traveller. An auto-ethnography of borders*. London: Palgrave MacMillan, 2010.

Lippard, Lucy R. *The lure of the local. Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1997.

Martone, Francesco y Jijón, Rosa. *Dreamland. I confini dell'immaginario*. Roma: Manifesto Libri, 2019.

Mezzadra, Sandro y Neilson, Brett, ed. *Border as method, or, the multiplication of labor*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Mignolo, Walter. *Local histories/global designs : coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Morley, Simon. "Liminal DMZ. *Real DMZ Project*." 2011.

https://www.academia.edu/6913023/LIMINAL_DMZ

501
Paik, Sherry. "Sunjung Kim's Real DMZ Project Interrogates the North and South Korea Divide." *Ocula* (September, 2019).

<https://ocula.com/magazine/conversations/sunjung-kim-conversation/>

Pianta, Mario. *Globalizzazione dal basso. Economia globale e movimenti social*. Roma: Il Manifesto, 2001.

Popescu, Gabriel. *Bordering and Ordering the Twenty-First Century: Understanding Borders*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2011.

Prieto, Antonio. "Border art as a political strategy." *Information Services Latin America*. 1999. <http://isla.igc.org/Features/Border/mex6.html>.

Rancière, Jacques. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi, 2022.

Rodríguez, Néstor. *Social construction of the U.S.-Mexico border*. Houston: Center for Immigration Research, University of Houston, College of Social Sciences, 1996.

Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography's visual Culture*. [SEP] London and New York: Routledge, 2000.

Sassen, Saskia. *Globalization and Its Discontents*. New York: The New Press, 1998.

_____ *Contrageografías de la globalización : género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

Scardi, Gabi, ed. *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*. Torino: Umberto Allemandi&C., 2011.

Scheid, Kirsten. *Start with the art. New Ways of Understanding the Political in the Middle East*. London: Routledge, 2020.

Sen, Amartya. *Globalizzazione e libertà*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2020.

Sheren, Ila. *Portable Borders: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press, 2015.

Stromberg, Matt. ⁵⁰² "For Artists, the U.S.-Mexico border Is Fertile Territory." *Artsy* (6 March 2017). <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mexican-artists-threat-trumps-wall-fuel-inspiration>.

Suárez Ávila, Paola. ⁵⁰⁴ "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana." *Anuario de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad Nacional Autónoma de México*, 1 (2007): 29-43.

[Touraine, Alain. *Noi, soggetti umani. Diritti e nuovi movimenti nell'epoca postsociale*. Milano, il saggiatore, 2017.](#)

Veiga, Francesc, da Cal, Enrique U. y Duarte, Ángel. ⁵⁰⁶ *La paz simulada: una historia della Guerra Fría (1941-1991)*. Madrid: Alianza, 2011.

Weibel, Peter, ed. *Global activism: art and conflict in the 21st century*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media, 2015.

Weil, Simone, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*. Paris: Éditions Gallimard Paris, 1955.