

Adriana Chamery García* /
Omar David
Ávalos Chávez** /
Gloria Ignacia
Vergara Mendoza***

Consensos y paradojas en el arte de la frontera entre México y Estados Unidos

Consensus and Paradoxes
in United States-Mexico Border Art

Resumen: Las estrategias y prácticas para representar la realidad en el arte, así como el concepto de frontera, han cambiado en el transcurso de la historia. En el presente artículo se hace un análisis crítico descriptivo de los consensos y las paradojas en las narrativas de tres proyectos artísticos sobre el tema de la frontera entre México y Estados Unidos. Para ello, se retoman los presupuestos de Gilberto Giménez y Jacques Rancière, las formas en que los artistas influyen en los espectadores, ya sea como identidades individuales o colectivas, en cuanto al régimen representacional de la forma de *ver* o *hacer*, estar *juntos* o *separados*, *enfrente* o en *medio*, *dentro* o *fuera*, bajo el supuesto del concepto de frontera en el arte.

Palabras claves: proyectos de arte, frontera, identidades, paradoja y consenso.

Abstract: The strategies and practices to represent reality in art, as well as the concept of border, have changed throughout history. This article presents a descriptive critical analysis of the consensuses and paradoxes in the narratives of three art projects on the topic of the border between Mexico and the United States. To do this, the assumptions of Gilberto Giménez and Jacques Rancière are retaken, the ways in which artists influence viewers, either as individual or collective identities, in terms of the representational regime of the way of seeing or doing, being together or apart, in front or in the middle, inside or outside, under the assumption of the concept of border in art.

Keywords: art projects, boarder, identities, paradoxes and consensus.

Postulado: 26.11.2019
Aprobado: 09.04.2020

El concepto de frontera —tan cruzado y reinterpretado— reclama su renovación a partir de los últimos acontecimientos en el espacio fronterizo México-Estados Unidos de América. El paradigma ha cambiado: la frontera como “bordes indefinidos”, según la ve Martín Servelli (2010), es considerada “tierra virgen, dispuesta para su incorporación a la cultura occidental, bajo la condición de suponerla tierra de nadie, lo que legitima su apropiación y excluye a sus habitantes” (2010: 32). Como territorio, habitado contiene huellas de todo tipo y es modificada por las prácticas heterogéneas, individuales y colectivas de quienes la habitan. Al ser considerada “tierra de nadie”, “flota” entre las manifestaciones socioculturales de dos naciones colindantes; es una zona articulada, que se rige por leyes, normas, usos y costumbres que forman parte, a su vez, de una identidad cultural, construida de un modo particularmente “distinto”.

Como indica Nora Guzmán en *Todos los caminos llevan al norte* (2009), “en los diferentes espacios que integran los estados del norte (Baja California, Sinaloa, Sonora, Chihuahua, Tamaulipas, Coahuila y Nuevo León), se palpa una frontera errante, imaginativa” (68). La frontera también es, para Guzmán, “una metáfora pertinente de la época contemporánea que reflexiona acerca del multiculturalismo, la alteridad, la fragmentación” (2009: 68), gracias a cuya porosidad, al “espacio que hay entre las moléculas de los cuerpos en donde todo se filtra; algunas veces

* Doctorante en Ciencias Sociales en la Universidad de Colima; profesora del Instituto Universitario de Bellas Artes en dicha universidad. <adriana_chamery@ucol.mx>.

** Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile); profesor-investigador en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

*** Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-investigadora y coordinadora de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

fluye sigilosamente, en otras algo se atora, se resiste a pasar” (68).

Hablar de la frontera como territorio exige considerar que, en ese lugar limítrofe, geográfica y conceptualmente activo, ocurren procesos de cambio distintos a los que podemos notar en zonas como la periferia, la metrópoli o los grandes centros urbanos. “En 1985, durante el Gobierno del presidente Miguel de la Madrid, se generó un especial interés del Estado por la frontera, motivo por el cual se creó el Programa Cultural de Fronteras”, advierte Guzmán; sin embargo, “esta situación generó resistencia por parte de los habitantes fronterizos, pues se consideraba que el proyecto buscaba homogeneizar a la población” (2009: 67). El concepto de frontera se concibe, pues, como “una demarcación, una separación, pero también una relación [además de] una costumbre, una actitud, un estilo de vida; que determina identidades y valores socioculturales, [o incluso] como negación de una geografía propia y como espacio de coexistencia entre géneros, etnias y clases sociales diferentes” (2009: 69).

Considerando lo anterior, en este artículo proponemos plantear un análisis descriptivo de la frontera, desde el análisis crítico del discurso, en tres proyectos que se inscriben en esta línea del arte sobre la frontera entre México y Estados Unidos: *DeLIMITations* (2014), de Marcos Ramírez Erre y David Taylor; *Gigantic picnic at the US-Mexico border fence* (2017), de Jean René, y *Land Art en la frontera* (2018), de Christoph Büchel, para identificar las paradojas y divisiones de *tiempo y espacio*, siguiendo los conceptos de identidades de Giménez y de paradoja de Rancière. Así podremos indagar si los proyectos en revisión llegan al consenso a través de las paradojas identitarias como una forma de *ver o hacer*, estar *juntos o separados*, *enfrente o en medio*, *dentro o fuera* respecto del dispositivo utilizado en la noción de frontera.

Como antecedentes de nuestro estudio, reconocemos el artículo de Tony Fisher (2009), quien retoma algunos conceptos de Rancière para examinar la *performance* de Francis Alÿs, caracterizado como un

artista político, que desde acciones simples, irónicas y significativas pone en controversia los lugares de conflicto en las ciudades.

Francis Alÿs, artista belga que trabaja y radica en México desde 1986, presentó en el periodo 2004-2005 un video con una acción performativa titulada *Green Line*, que consistió en recorrer a pie, derramando pintura verde a su paso, la supuesta traza de la antigua línea divisoria de 1948 entre Israel y Jordania, en Jerusalén. “Atravesando calles, muros, baldíos, ante la mirada atónita o indignada de los transeúntes, el artista pretendía restaurar vivamente la memoria de aquella línea verde que se había trazado en el mapa original entre ambos Estados” (Arfuch, 2013: 131). Con esta acción, Alÿs apuntó su disidencia respecto de la demarcación territorial y con el indigno muro que comenzaba a alzarse. Al estar caminando sobre *Green Line*, el artista se hizo una pregunta: ¿Cómo un trabajo de arte puede ser político sin estar inmerso en la política?

Fisher (2009) sitúa esta pregunta en el contexto de una problemática general —la relación entre política y estética—, retomando la distinción entre estética y regímenes de representación de la imagen de Rancière. Fisher describe en su estudio cómo la obra de arte política se enfrenta hoy en día a una doble paradoja, característica de su historicidad específica. Primero, la parte que él llama “el estado de la distinción estética”, que priva al arte de un criterio que garantice un mensaje unívoco y comunicable (es decir, su mensaje es polisémico); y segundo, se enfrenta a una contradicción histórica más amplia que se vuelve sintomática en las reducciones sociológicas señaladas por Bourdieu en la condición del *habitus*:

Delinea la paradoja en el proceso y provee de una respuesta a la pregunta cómo un trabajo puede ser político mientras evade la política. Sugiere, de este modo [que] es capaz de revelar no sólo la lógica de la política sino la contradicción insoluble de cualquier razonamiento constitutiva del poder del acto soberano que la funda. Básicamente, el acto de delimitar una frontera en forma de representación artística encara lo ridículo de los límites fronterizos políticos (Fisher, 2009:1).

El segundo estudio que tomamos como antecedente es el de Carlos Ramírez (2015), en donde explica, desde la visión del lenguaje, la obra del artista visual tijuanense Marcos Ramírez Erre,¹ haciendo una crítica de la exposición *La reconstrucción de los hechos* (2011) que integró los proyectos más representativos de Erre: *Caballo de Troya*, *Democracia 2000*, *Fronteras cruzadas*, *La multiplicación de los panes*, *Cruce de caminos* y *Camino a la perdición*, entre otros.

Los proyectos de Erre consisten en instalaciones con temas sobre la guerra, el lenguaje, la nación, la ciudad, la identidad, la cultura y la frontera. Ramírez propone enfatizar la propia hipótesis de Erre sobre “una apropiación resemantizada de la realidad que presentan los medios de comunicación, otorgando la posibilidad al espectador de proponer una interpretación crítica de esos momentos de ruptura con la vida cotidiana” (2015: 1). Así, Ramírez amplía la comprensión de la producción artística visual de Erre, comparándolo con un pintor del romanticismo, Delacroix,² pues Erre retoma temas de la realidad provenientes de fuentes diversas como los *mass media* para reconstruir el hecho o la escena a través de objetos desde la expresión estética y los resemantiza; es decir, le da otro significado al acontecimiento, al tiempo que hace crítica desde la parodia y la ironía en sus instalaciones, generando con ello diversidad de interpretaciones en quien observa la obra.

En nuestro estudio sobre consensos y paradojas en DeLIMITations de Marcos Ramírez Erre y David Taylor, *Gigantic picnic at the US-Mexico border fence* de Jean René y *Land Art en la frontera* de Christoph Büchel, consideramos el análisis crítico del discurso de Teun A. van Dijk (1999), revisando la contextualización de las prácticas y estrategias artísticas fronterizas, donde el trasfondo es la evidencia del abuso de poder, desde el proceso histórico hasta el presente, en

¹ Artista tijuanense de quien más adelante comentaremos en el proyecto DeLIMITations.

² Delacroix fue un pintor y litógrafo francés (1798-1863) emblemático del movimiento romántico del primer tercio del siglo XIX.

los límites fronterizos entre México y Estados Unidos. Así, como mencionamos antes, veremos el concepto de frontera a la luz de las paradojas identitarias, apoyándonos en las ideas de Giménez y Rancière.

El arte y sus apellidos: contemporáneo, conceptual, procesual y de la tierra

A estas nuevas formas y estrategias, opuestas y divergentes, de representación de la realidad que están usando los artistas ¿se le podría considerar arte contemporáneo? Terry Smith (2012) en su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?* nos advierte que no debemos caer en generalidades, con una respuesta obvia hasta la banalidad, afirmando que el arte que se produce en el presente es arte contemporáneo por el supuesto de que “todo arte recién forjado es arte de su momento y de su tiempo” (2012:16). Tomando en cuenta esto, y para definir qué tipo de arte estaremos analizando, revisamos al filósofo español Vázquez Rocca (2013) en su artículo *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cases y Fluxus*, donde explica que hoy: “el arte contemporáneo se nos presenta de dos formas: una de ellas es la que muestran los museos y exposiciones, en las que el visitante está formado y sabe lo que está viendo o lo que espera ver. La otra es la de mostrarse a sí mismo como proyectos públicos, directamente dirigidos al espectador en general” (2013: 57).

El filósofo español, en una revisión historiográfica del arte, da cuenta de un fenómeno progresivo, a finales de los años sesenta y setenta, de la desmaterialización del objeto artístico, cuando la obra física de arte se convierte en un residuo documental; la visualidad ya no es indispensable para que el arte siga siendo arte, “la verdadera obra de arte es: la experiencia misma, la idea, el concepto” (Vázquez, 2013: 40). Estamos hablando del arte conceptual, que nace con manifestaciones diversas y fronteras no del todo definidas³. En palabras de Lucy R. Lippard,

³ El arte conceptual, como lo menciona Vázquez Rocca: “Puso en crisis el discurso de la crítica, hasta ese momento hegemónico y supuso el punto de ruptura entre modernismo y pos-

el arte conceptual “trataba de superar los espacios de paredes blancas y sus públicos elitistas [...] tenía como mandamiento la disolución de todos los límites existentes” (2004: 5), pues la idea o concepto suele ser más importante que la obra misma. Incluso, a menudo los bocetos, prototipos, maquetas, notas, diálogos y demás elementos que forman parte del proceso de la creación, tienen más relevancia que el objeto terminado. Además, en “este arte encontramos líneas de trabajo como el: *body art*/ arte del cuerpo, *land art*/ arte del paisaje, *process art*/ arte procesual, *performance art*/ arte performativo, etc” (Vásquez, 2013: 45). En nuestro estudio, revisaremos, sin embargo, únicamente el arte procesual y el arte del paisaje.

Vásquez explica que el arte procesual o arte en proceso no tiene como finalidad objeto alguno, es más bien la interacción, el proceso de hacer y suceder: “es una acción en tiempo real capaz de romper la barrera que separa la expresión del creador de la vivencia del usuario. No se trata de un documento, sino de un acontecimiento que tiene lugar aquí y ahora” (2013: 45).

Mario Perniola, por su parte, menciona que, a partir del *Pop Art*,⁴ la idea de que “todos pueden hacer arte” (2016: 8) había llegado para quedarse:

“Hacer” podía incluir acciones mínimas, como extraer un objeto de su contexto de uso e introducirlo en el dominio del arte, disolver el aspecto físico de la obra en un mero flujo comunicativo, delegar en artesanos la ejecución material de un proyecto, o incluso desmaterializar totalmente la obra disolviéndola en una frase, una idea, un concepto. Al mismo tiempo, sin embargo, se mantenía inamovible el principio de que tales operaciones eran artísticamente válidas sólo si eran legitimadas por mediadores institucionales. (2016: 8)

modernismo, señala el fracaso de la hegemonía del arte moderno americano y sus posturas críticas reduccionistas y autorreflexivas” (2013: 40).

⁴ Perniola también indica la existencia del Body Art, Post Human, Psychotic Realism, Neurotic Relism, Abjete Art, Cyberpunk Art, arte de los locos, realismo capitalista, realismo socialista, Ludd Art o ludismo artístico, Folk Art, Ready-Made, Appropriation Art, Outsider Art, Art Brut, Art Naïf, surrealismo, arte salvaje, Insider Art, Outsider Art, Bussines Art, entre otras tendencias y movimientos artísticos.

Sin embargo, “lo cierto es que el arte, tal y como ha sido entendido en la modernidad, ya no se vasta a sí mismo. No es ya el centro a cuyo alrededor giran las dinámicas de la revalorización y de la credibilidad” (2016: 42). La interacción y dinámicas que suceden en este tipo de arte dan como resultado su paso por la *artificación*: concepto acuñado por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (en Perniola, 2016: 42) para referirse a “la transformación de una modesta experiencia cotidiana en una actividad institucional reconocida como arte” (42).

Este avance en términos de interdisciplinaridad incluye un “salto”: “Se refiere al modo en que se cruzan las fronteras entre artesanía, vida cotidiana, industria, delito, tiempo libre, deporte [...] y arte [...] Un salto de fronteras discontinuo entre lo que no es y lo que es identificado colectivamente como arte” (2016: 44). Empero, a la “artificación” también se suma la “artisticación”, que engloba el hecho de la visita a la obra por el autor:

El *boom* turístico ha conducido a un disfrute extremadamente superficial y frívolo de las obras de arte, indiscriminadamente convertidas en objetos de la atención insustancial de un público novicio. Así, la visita a un museo o a cualquier lugar dotado de características especiales no es ya el resultado de una elección individual motivada por un interés, un deseo, ni siquiera por una curiosidad, sino un deber con el que hay que cumplir pasivamente por estar incluido en el paquete turístico del consumidor. (2016: 95)

El *arte de la tierra o del paisaje*, también conocido como *Land Art*, “tiene ciertos puntos de contacto con el arte conceptual, ya que propugna una nueva relación con la naturaleza frente a la vida urbana, renunciando a los límites establecidos por los museos y galerías de arte” (Gómez, 2009:1). En el arte de la tierra se utiliza a la naturaleza como material para intervenirla, con elementos que van desde: la madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua etcétera. La obra de arte se genera a partir del lugar en el que se interviene. El *Land Art* y el arte procesual, según Lippard, aspiran a una “especie de clari-

dad franca y es obviamente innovador, estratificado, especializado, con frecuencia atroz, bastante bello, esperanzadoramente fascinante, en el fondo utópico, en el mejor sentido de la palabra” (2004: 5). Algunas veces el *Land Art* parece un cruce entre escultura y arquitectura, en otras un híbrido entre éstas. Algunos de sus creadores: Richard Long, Dennis Oppenheim o Robert Smithson.

Los proyectos que abordamos en nuestro estudio comparten rasgos de lo que se ha considerado arte contemporáneo, conceptual, procesual y de la tierra.

Espacio fronterizo

Los espacios físicos de la tierra, con su gran diversidad natural, se han convertido en realidades espaciales marcadas por las diferencias culturales y políticas que se han ido estableciendo según las necesidades de los diversos grupos sociales. Así como los “animales tienen un área de dominio y de vinculación o identificación” (Díez, 2016: 5), los seres humanos también tenemos la necesidad de fijar un espacio territorial como base para el florecimiento cultural, religioso, político y militar, obligados a trazar límites de este territorio ideal, para la construcción de una identidad que nos diferencie de otros grupos. Los estudiosos del tema de la frontera, han entendido estos espacios como construcciones sociales en torno a territorios e identidades (Staudt, 2014).

Nora Guzmán explica que hay “marcas, señales o características que expresarán una identidad con rasgos que, aun sin ser exclusivos de esta geografía”, podrían ser “identificados como propios por un número importante de los habitantes de la región” e incluso “aspectos como los valores socioculturales, la migración, el nomadismo y la transculturación con la mirada siempre puesta en la modernidad” (2009: 10). A ello se agrega que “la relación interpersonal con el “otro” —es decir, la alteridad— es un tema pertinente determinado en gran medida por el espacio físico y social”; Guzmán cita al geógrafo José Villanueva Zarazaga, quien explica que “conociendo el territorio se ayuda a comprender temas y problemas [...] como los

nacionalismos, la identidad territorial, los temas de conflictos fronterizos y movimientos irredentistas, y la ordenación territorial en sí” (2009: 15).

Gilberto Giménez, en su artículo “Territorio y Cultura” (1996), nos recuerda que la palabra territorio se deriva del latín “terra”, que nos remite a cualquier extensión de la superficie habitada por grupos humanos y delimitable en diferentes escalas: local, municipal, regional, nacional o supranacional. El territorio es un espacio estructurado y objetivo, estudiado por distintas disciplinas como la geografía, la historia y la antropología representable por la cartografía; es el escenario de la acción social y contenedor de la vida social y cultural. El territorio es valorizado de múltiples maneras, según Giménez: “Como zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente de productos y de recursos económicos, como área geopolíticamente estratégica, como circunscripción político-administrativo, como belleza natural, como objeto de apego efectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socio territorial, etc.” (1996: 11).

La noción de territorio nos lleva al concepto de “región”, que nos interesa para hablar de región fronteriza o espacio fronterizo, más allá de los elementos constitutivos del Estado-nación, como reconoce Giménez. En este sentido, el territorio como región adquiere, como veremos en los proyectos analizados, esa dimensión simbólica, en tanto “constructo fundado en los más diversos criterios: geográfico, económico, político-administrativo, histórico-cultural...” (1996: 12). El territorio aparece así, en interrelación con la cultura que Giménez ubica en tres dimensiones: 1) el territorio como espacio de inscripción, en tanto contempla los bienes patrimoniales y ambientales: bosques, monumentos, etcétera; 2) el territorio como marco de distribución de las prácticas culturales: vestimenta, ritos, fiestas, aspectos etnográficos, y 3) el territorio como objeto de representación y símbolo de pertenencia: interiorización, memoria, recuerdo. En esta dimensión, Giménez advierte que puede haber desterritorializa-

ción física, pero no subjetiva; lo podemos ver, por ejemplo, en los migrantes que conservan muchas de las formas simbólicas interiorizadas. “La “desterritorialización” física no implica automáticamente la “desterritorialización” en términos simbólicos y subjetivos. Se puede abandonar físicamente un territorio, sin perder la referencia simbólica y subjetiva al mismo, a través de la comunicación a distancia, la memoria, el recuerdo y la nostalgia. Cuando se emigra a tierras lejanas, frecuentemente se lleva “la patria adentro” (1996: 15).

Con el devenir del tiempo, en el espacio fronterizo el factor político ha servido para fijar la base física del área territorial de un Estado, traducido cartográficamente en mapas que indicaban los territorios adjudicados o perdidos, según el caso. Estas delimitaciones siguen siendo fuente de conflicto, origen de numerosas luchas y guerras. Para constatar estos hechos, se puede ver que “a nivel mundial, sólo en la década de 1980, existían alrededor de setenta estados que mantenían disputas fronterizas, con otros estados vecinos” (2016:11).

Hoy, la realidad de los problemas fronterizos engloba procesos y distintas dinámicas de identidades, fragmentaciones o delimitaciones provisionales, permanentes o interiorizadas en la población. Así se construye el intrincado proceso identitario que ha elevado los conflictos de forma latente y específica en el tema de las fronteras, como lo señalan los estudios de la cultura contemporánea.

Identidades y espacio

Para Gilberto Giménez, la identidad es un concepto relacional y situado, que forma parte de una teoría de la cultura, definido “por sus límites, no por sus contenidos”. En esos límites multifacéticos que establecemos con los “otros” es donde se da la interiorización de los significados culturales que nos marcan como sujetos. En este sentido, surge lo que Giménez denomina “apropiación distintiva”, en el contexto sociocultural en el que interactuamos. Identidad es, así, “el conjunto de repertorios culturales interiorizados a

través de los cuales, los actores sociales individuales o colectivos demarcan sus fronteras en una situación determinada y dentro de un espacio” (1998).

Para Humberto Félix Berúmen son las prácticas discursivas y los constructos en torno a alteridad cultural los que intervienen en la conformación de una identidad. La discursividad sería entonces aquel “procedimiento que corresponde a la necesidad que tiene toda comunidad para establecer las coordenadas que enmarquen lo que considera como “su mundo” y para hacerlo habitable” (2011: 67). De esta forma, primero “habría que fijar tanto la imagen de lo propio como la imagen de los otros, de los extraños; lo uno sólo se explica frente a lo otro” (2011: 67).

Giménez distingue entre identidades individuales y colectivas, aunque reconoce que “las identidades colectivas son también componentes de las individuales a través de los vínculos de pertenencia a diferentes grupos” (2009: 12). En términos generales, la identidad implica: 1) la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción; 2) una unidad con límites; 3) la distinción de los demás y 4) el reconocimiento de éstos (2009: 12). Este teórico asume como características de la identidad de un sujeto “la voluntad de distinción, demarcación y autonomía respecto de otros sujetos” (2009: 13). En esta consideración entran atributos relacionados con la pertenencia social por un lado y, por otro, los particulares del sujeto, “lo individualmente único”.

En cuanto a las identidades colectivas, Giménez establece una analogía con las individuales, aunque afirma que en las primeras no se puede hablar de autoconciencia, carácter, voluntad o rasgos psicológicos. Las identidades colectivas no son “discretas, homogéneas y nítidamente delimitadas [...] no constituyen un *dato*, un componente “natural” del mundo social, sino un “acontecimiento” contingente y a veces precario, producido mediante un complicado proceso social” (2009: 16). Pero las identidades colectivas, al igual que las individuales, marcan sus límites y se diferencian y delimitan respecto de otras, a través de los sujetos que los representan, como afirma Giménez, siguiendo a Sciolla y a Bourdieu.

El concepto de identidad, tanto en lo individual como en lo colectivo, es multirrelacional y complejo. Giménez retoma las ideas de Alberto Melucci para afirmar que la identidad debe verse como “un sistema de relaciones y representaciones” (2009: 17). Para Melucci, al hablar de identidad colectiva es necesario considerar una definición común (en tanto conocimiento y modelo a seguir) que responda a las acciones y objetivos del grupo, “para lo cual se le incorpora a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales [y se construye] una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria” (Giménez, 2009: 17).

En la identidad colectiva es destacable el aspecto relacional, pues “comporta una tensión irresuelta e irresoluble entre la definición que un movimiento ofrece de sí mismo y el reconocimiento otorgado al mismo por el resto de la sociedad. El conflicto sería el ejemplo extremo de esta discrepancia y de las tensiones que genera” (2009: 17). Es de suponerse que, en un espacio social determinado como lo es una frontera, existen conflictos étnicos, culturales, raciales —conflicto entre identidades y caos—, como aquellos “conflictos sociales entre colectivos que no implican una disputa sobre la identidad, sino que más bien la suponen, en el sentido de que el conflicto es un reconocimiento por parte de cada colectivo de la propia identidad y de la identidad del otro” en el espacio fronterizo (1997: 25).

Esto se relaciona con lo que Berúmen afirma cuando indica que la construcción de una identidad es “también el resultado de un proceso de construcción simbólica o, si se prefiere, imaginaria. Existe como espacio físico construido y, simultáneamente, como espacio imaginado, representado: toda ciudad [y todo espacio habitado como las fronteras] tiene una imagen de sí misma” (2011: 21). De esta forma también se comprende una paradoja al respecto: el hecho de que “el hombre elabora continuamente las construcciones imaginarias [...] y actúa conforme a esas mismas construcciones” (2011: 22), incluso “pueden representarse por lo que son en sí mismas, por sus cualidades físicas, y aun por lo que pueden llegar a significar en determinadas épocas” (2011: 22).

La concepción de este aparente “caos” en la frontera, ante la convivencia de distintas culturas, es entonces mera coexistencia en un mismo espacio territorial, y esa convivencia se convierte, paradójicamente, en atracción para quienes, desde el arte, pretenden ubicar una identidad específica para la cultura de la frontera entre México y Estados Unidos. A su vez, son varias las identidades culturales que conforman dicha identidad en la frontera e incluyen la concepción que habitantes y artistas locales tienen de sí mismos, y que se suma a la de artistas que aportan, desde su visión externa, a la construcción identitaria y cultural.

Estamos frente a un proceso dinámico donde se conforma “una identidad acuñada por una fuerza externa y en una coyuntura histórica determinada que, sin embargo, se ha prolongado por otros diferentes medios” (Berúmen, 2011: 16), por eso es que la coexistencia y convivencia culturales también deben incluir “la producción permanente de relatos (narrativas), la reelaboración constante de su sentido (semiosis), así como su consecuente plasmación en diferentes textos y discursos” (Berúmen, 2011: 16).

El despliegue de conclusiones y referencias culturales que implica la convivencia entre culturas y su intercambio de códigos y creación de nuevos ejes de sentido y contextos socioculturales apelará siempre a la experiencia de sus habitantes, a sus vivencias y a las nuevas experiencias que se generen durante su estancia en ese espacio territorial llamado frontera. Inclusive el fenómeno podría darse interculturalmente siempre y cuando las referencias identitarias y culturales logren cruzar la “aduanas lingüística” a la que se refería Alfonso Reyes en *La experiencia literaria* (1997: 163-171), y que más adelante puntualiza Ángel Rama en *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1978: 5-15), cuando se refiere a la convivencia entre quienes recién se incorporan a una nueva comunidad, pues ésta se convierte en:

[...] el campo de operaciones donde resuelve los significados y compone los mensajes. [...] El bagaje informativo que en cada una de las coordinadas culturales conforma una tácita complicidad de la

comunidad en torno a su pasado y a sus formas de convivencia, los modos de apropiación y valoración de las obras de arte [...] el discurso coherente que va desarrollando la vida intelectual de un país o un área con su peculiar tendencia a constituirse en un sistema cerrado (1978: 5-15).

Librar la barrera idiomática, cultural e identitaria que habitantes y migrantes establecen en la convivencia diaria en un espacio territorial, dependerá de ese “bagaje” civilizatorio que estén dispuestos a mantener y a reconfigurar, de tal forma que se pueda acceder a él desde cualquier punto de la comunidad.

Regímenes sensibles y la paradoja en el arte

Andrea Soto, en *El discurso sobre las imágenes, en el pensamiento de Jacques Rancière* (2016), investiga los presupuestos rancierianos, que se entienden como transitorios, para “analizar lo sensible desde esta perspectiva, que desplaza el interés hacia los bordes, hacia las prácticas de repartición donde se marca la frontera entre lo que figura en el campo perceptivo y lo que permanece borroso e invisibilizado” (2016: 22). Para el análisis de la discursividad de estas prácticas y estrategias divergentes se consideran los intervalos densos que se identifican en las paradojas de proyectos de arte conceptual, procesual y arte de la tierra fronterizos; se trazan ciertas designaciones donde no se cierra el consenso, sino que señalan “omisiones”. Así resaltan los momentos de cierta indecisión o indeterminación que los artistas representan en sus prácticas, en los lugares de conflicto que posee el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos.

La propuesta de Rancière, de acuerdo con Soto, es una propuesta de regímenes tripartita: el estético, el de mediación representacional y el de inmediatez ética. Son las formas en que se configura la sensibilidad para entender lo “irrepresentable”, lo que tiene que ver con un antecedente del proceso histórico, en general, y de cómo se han estructurado estas formas de sentir, hacer y pensar los proyectos de arte fronterizos desde la “formulación contemporánea de una

antiestética”, que alude a las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX (2016: 62).

El régimen representacional, desde el cual se hace el análisis es una estética *a priori* que plantea la “cuestión de las prácticas artísticas como maneras de hacer, de ser y formas de visibilidad” (Soto, 2016: 70). Así, la “sustracción” de las imágenes del régimen de representación es replantear la problemática del régimen estético desde la acción; de ahí la cuestión de las “estrategias y prácticas” divergentes como formas de visibilidad y de “hacer respecto a lo común que se establece en relación con la estética y la política (Rancière, 2006: 3). Esto se resume en un *ver* o *hacer*, estar *juntos* o *separados*, *enfrente* o en *medio*, *dentro* o *fuera*, de las identidades que se configuran en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos.

El régimen de inmediatez ética alude a una contrahistoria de la modernidad artística; quiere decir, con ello, “visibilizar” lo “invisibilizado” desde la configuración estética del pensamiento, regresar al pasado para reflexionar en el presente y construir el futuro visibilizando las hendiduras y uniones rotas. El régimen estético del arte (que abordaremos en trabajos posteriores), alude a la “configuración de la poética en la literatura, donde cada arte es un lenguaje específico, con una manera propia de combinar valores [...] donde el lenguaje se ha vuelto indisponible, por eso la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación” (Soto, 2016: 81-83). Por tal razón el arte no es susceptible de ser representado, pues la representación ya no tiene límites. En ese nuevo paradigma de “autonomía estética” (Jiménez, 2001: 117), las prácticas y estrategias divergentes señalan las formas de acción en una especie bufonaría y falta de seriedad; sin embargo, lo que pretenden es desentrañar las acción paradójica del quehacer político (Rancière, 2006: 3).

Al retomar la paradoja en el arte, Rancière da el ejemplo de la descripción de la estatua antigua del *Torso del Belvedere*, que realizó el arqueólogo e historiador de arte Winckelmann y la cual “no se basa en la adición de una característica a la expresión y al

movimiento —como un poder enigmático de la imagen—; por el contrario, en una indiferencia y una sustracción o retirada radical” en términos rancierianos, lo que él llama el “régimen estético del arte, contrasta con el régimen de mediación representacional y con el régimen de inmediatez ética” (Rancière, 2019: 179).

La paradoja en el arte pretende “visibilizar” la “omisión” o “sustracción” del elemento principal de cada proyecto, representada no mediante una imagen sino a través de prácticas y estrategias, al *hacer*, para *ver* con el público aquello que los procesos históricos “invisibilizaron” en el pasado. Es preciso tener un consenso social de ciertas decisiones tomadas por las identidades en el poder desde las paradojas del arte. Identificar el punto de de intersección en la contradicción de ideas opuestas representadas por los artistas en proyectos de arte conceptual, procesual y de la tierra, en el espacio fronterizo, nos llevará, sin duda, a transitar por experiencias nuevas de aprendizaje.

Selección de tres proyectos de arte

Por su cercanía con Estados Unidos, la frontera al norte de México recibe una clara influencia del país vecino, aunque cada estado mexicano “busca su propia identidad, de tal suerte que presentan una multiplicidad de formas de ser” (Berúmen, 2011: 18). De ahí que este espacio en constantemente movimiento sea motivo de re-presentación por los nuevos creadores: “su influjo, vecindad y simbología imprime estilos, temáticas, tonos que cuestionan desde el fenómeno de la alteridad y las interrogantes existenciales e identitarias, hasta las implicaciones políticas, sociales y económicas de esta situación geográfica (Berúmen, 2011: 18)”.

En el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, donde habitan este crisol de identidades, los artistas utilizan estrategias y prácticas divergentes con la intención de evidenciar las problemáticas actuales, en proyectos de arte de toda índole, en una tierra de todos y de nadie. Por ejemplo: dos artistas delimitan la quinta frontera más larga del mundo en

un viaje que atraviesa la mitad de Estados Unidos para hacernos conscientes de lo que hemos perdido y proponer una manera de sanar la herida; un fotógrafo crea una instalación monumental de los íconos de identidades subalternas de colonias marginadas para mostrar otras visiones y percepciones de un mismo objeto; otro artista propone hacer arte de la tierra con los nueve prototipos del muro fronterizo; una mujer con una escalera y vestida para un coctel pinta los barrotes del cerco fronterizo entre México y Estados Unidos, para imaginar el paisaje sin el cerco; un poeta simula un consulado móvil en una sala de un museo donde emite pasaportes; dos profesores protestan con un subibaja color rosa, en medio del cerco fronterizo, para unir a dos países que cada vez están más distanciados.

Para analizar las formas en que estas estrategias y prácticas, divergentes y opuestas, generan reacciones en los espectadores vistos como identidades colectivas de una comunidad, en un espacio y tiempo fronterizos, consideramos tres proyectos: el primero, *DeLIMITations* (2014), de Marcos Ramírez Erre y David Taylor, consiste en una instalación que cruzó la mitad de Estados Unidos, delimitando la frontera basada en el artículo tercero del Tratado de Adams-Onís del 1821 (Ramírez y Taylor, 2019). El segundo, *Gigantic picnic* (2017), del fotógrafo francés Jean René, es una monumental instalación fotográfica en la colonia Libertad, de Tecate, Tijuana, México (Schmidt, 2017). Y, por último, consideramos la *Muestra de Land Art en la frontera* (2018) del artista Christoph Büchel, por su propuesta de hacer arte de la tierra los prototipos del muro de Donald Trump, ubicados cerca de la frontera en San Diego, California (Walker, 2018).

Estos proyectos fueron seleccionados para nuestro estudio porque re-presentan, re-crean y transforman en sus narrativas la frontera entre México y Estados Unidos, de tal forma que provocan la re-configuración de la realidad en esa parte del territorio, a partir de las propuestas conceptuales de artistas con una trayectoria destacada en su país de origen y a nivel internacional, que han montado numerosas exposiciones y cuentan con un sitio oficial de internet

donde describen sus obras. Estos proyectos tuvieron un impacto mediático en las redes sociales, con notas en periódicos digitales como: *El País*, *The New York Times*, *BBC de Londres*, entre otros, y han sido calificados como arte político relevante.

DeLIMITations: la paradoja de sanar una supuesta herida

El fotógrafo estadounidense David Taylor⁵ invitó a Marco Ramírez Erre, conocido como Erre,⁶ a desarrollar el proyecto DeLIMITations,⁷ que consistió en recrear la planeada delimitación histórica de la frontera establecida en 1821 por el Tratado de Adams-Onís, en la extensión entre la Nueva España y Estados Unidos, firmado por representantes de Estados Unidos y la monarquía española.

Los artistas se propusieron con su proyecto de arte corroborar la omisión de la limitación física de la frontera a cargo del general John C. Fremont, comisionado para encontrar el nacimiento del río Arkansas y efectuar la demarcación territorial descrita en el tratado. Según este documento histórico, Fremont decidió abortar la misión para irse a luchar con los hombres que tenía a su cargo cerca de Monterrey y postergó dicha encomienda, de tal forma que por décadas sólo existió evidencia de tal límite en el mapa de Melish, publicado en Filadelfia y perfeccionado en 1818 (Adams-Onís, 1819).

Taylor y Erre hicieron la instalación en el 2014, con la intención de terminar el trabajo que Fremont nunca realizó. En su momento llegaron a cuestionarse cómo serían México y Estados Unidos si ese límite

se hubiera desarrollado por completo. Para responder a esto, los artistas emprendieron un viaje de cinco semanas en promedio donde instalaron físicamente cuarenta y siete obeliscos a través de parques nacionales y propiedades privadas, colocando el primero en la costa Pacífico en Brookings, Oregon y el último en Port Arthur, Texas.

Como conclusión del proyecto DeLIMITations, Erre y Taylor “documentaron la inmensidad del paisaje, cuestionaron la propiedad del territorio y volvieron a visitar una historia que sigue relevante hoy en día” (Erre y Taylor, 2018). En una segunda parte de la actividad, montaron varias exposiciones en México y Estados Unidos, en las que presentaron fotografías, videos y maquetas de los obeliscos que utilizaron para hacer la delimitación.

La paradoja del proyecto DeLIMITations consiste en que Estados Unidos, representado por David Taylor, invita a un mexicano, como debió ser desde el principio —en este caso Erre—, para recrear el suceso histórico de la delimitación fronteriza del territorio que le fue arrebatado a la recién independizada nación: México. Con ello no sólo se actualiza el discurso histórico, sino el contexto geopolítico y cultural que involucra este proyecto interdisciplinario, ya que las estrategias y prácticas del proyecto DeLIMITations contienen las dos formas del arte contemporáneo que menciona Vásquez (2013): la primera fue la instalación que desplegaron en la mitad del territorio estadounidense, donde interactuaron con algunas identidades individuales como parte de proceso de la instalación de los obeliscos para la delimitación de la frontera. La segunda parte corresponde a las exposiciones en los museos donde se exhibieron los resultados de la instalación para un público interesado en el tema.

Desde el arte conceptual, el proyecto nace de la idea de señalar físicamente la frontera entre la Nueva España (México) y Estados Unidos a partir del mapeo de 1821, lo que resultó en una intervención polémica porque invita a reflexionar a propósito de cómo nació y se hizo la delimitación de la frontera. DeLIMITations pone en evidencia una parte del “proceso histórico” que ha sufrido dicha frontera al movilizarse

⁵ David Taylor monta instalaciones de multimedia y elabora libros de artista. Actualmente es profesor de la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Arizona (Taylor 2019).

⁶ Marco Ramírez Erre es un artista nacido en Tijuana que cuenta una trayectoria de varios años. Se graduó de abogado por la Universidad Autónoma de Baja California y en 1983 emigró a Estados Unidos, donde trabajó en la industria de la construcción por 17 años. Ha participado en exposiciones, conferencias y residencias en varios países (Ramírez, 2019).

⁷ En la exposición realizada en Puerto Vallarta, Jalisco, en 2017, se anota el nombre del proyecto como DeLIMITations, dando lugar a un juego lingüístico que refiere las acciones de límites, de fronteras o demarcaciones.

de su delimitación inicial anunciada en el Tratado de Adams-Onís⁸, hasta donde se encuentra hoy la frontera internacional que se estableció en el río Bravo con el Tratado de Guadalupe-Hidalgo.⁹



Figura 1. En la fotografía se encuentra el artista tijuaneño Marcos Ramirez Erre, mejor conocido como Erre, armando uno de los 47 prototipos de los obeliscos que utilizaron para delimitar la frontera entre México y Estados Unidos, basada en el mapeo de 1821 por el Tratado de Adam-Onís. Fuente: fotografía tomada por David Taylor, obtenida de: <<https://delimitationsblog.tumblr.com/post/90956026101/assembling-monuments>>.

⁸ El tratado fue firmado en París por representantes de Estados Unidos y la monarquía española en 1821. En el caso de John Quincy Adams (1767-1848), era secretario de Estado, descrito como uno de los hombres más capaces y asiduos que hayan pisado La Casa Blanca. Él dio su golpe más temerario con el Tratado de 1819, al extender la frontera hasta la Costa Pacífico. Lo que permitió que fuera el sexto presidente de Estados Unidos, después de James Monroe (Tindall y Shi, 1993). Y Luis de Onís (1762-1825) fue un diplomático español sumamente preparado, pero sobre todo leal representante de los intereses de Fernando VII ante el presidente y el Congreso de los Estados Unidos, entre los años de 1815-1819. Eran tiempos complicados para la monarquía hispánica, ya que se estaba fraguando la independencia de México y había continuas invasiones y guerras de Napoleón a España. Bastante presionado Onís, su principal función en el Tratado fue contemplar de primera mano y dar testimonio de los idearios expansionistas desarrollados por las autoridades estadounidenses y percibir la política más que favorable por parte de los Estados Unidos respecto de los independentistas hispanoamericanos (Ruiz Rodríguez, 2015).

⁹ Este tratado firmado y ratificado en 1848, estableció que México cedería más de la mitad de su territorio, que comprende la totalidad de lo que hoy son los estados de California, Nevada, Utah, Nuevo México, Texas, partes de Arizona, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma.

Respecto a los límites, el propio nombre del proyecto lo indica: trata sobre los límites del territorio estadounidense para constituirse como un Estado moderno, como se puede evidenciar en el artículo 3 del Tratado del Adams-Onís, cuando se mencionan los dos tipos de límites fronterizos: El límite “natural”, con la mención de redes fluviales para la navegación: con demarcaciones en la embocadura del río Sabina en el mar; siguiendo la afluente por el norte hasta el grado 32 de latitud para conectar con el río Rojo de Natchitoches o *Red River*, para continuar hasta el nacimiento del río Arkansas. Y el límite “artificial”, con una línea divisoria sugerida a partir del trazado geométrico de rectilíneas en el paralelo 42, hasta que encuentre el mar del sur, hoy ubicado en la costa Pacífico de Oregon, donde iniciaron Erre y Taylor a delimitar esta frontera con su primer obelisco.

La función del proyecto DeLIMITations y de Erre y Taylor como identidades individuales para sus respectivos países es paradójica también en cuanto a que ambos artistas fungen como *identidades diplomáticas* de Estados Unidos y México. La dupla Adams-Onís de 1821 se actualizó a Taylor-Erre en 2014. En el caso específico de Taylor, su función como representante de Estados Unidos al invitar a Erre a delimitar la frontera, por un lado, subsana “la omisión” diplomática de “invisibilizar” a la nueva nación de México. Taylor, ante la terrible falta, considera a un representante mexicano, Erre, para que *juntos*, en consenso, terminen el trabajo que Fremont nunca concluyó: delimitar físicamente el límite fronterizo en beneficio de México. La función de Erre en DeLIMITations (2014) fue la oportunidad de “sanar la herida” al ser invitado y financiado¹⁰ por los propios estadou-

¹⁰ En la charla inaugural que dieron David Taylor y Erre en el auditorio Alfonso Michel, de la Pinacoteca de la Universidad de Colima, el 28 de abril del 2018, comentaron que el proyecto tuvo un costo de cuarenta mil dólares, aproximadamente, y fueron financiados por la Fundación Solomon R. Guggenheim, creada por él en 1937, para la promoción del arte moderno. Solomon

midenses al proyecto. Además, de forma premonitoria, se adelantaron a la campaña de Donald Trump, en 2016, relativa a levantar un muro fronterizo entre ambos países, tomando como base el límite original.

Desafiar el cerco fronterizo por unos instantes

La frontera entre México y Estados Unidos, más habitada del lado mexicano, es considerada un espacio teóricamente “intermedio” y ha sido abordada, desde el punto de vista artístico, como una forma de visibilizar su habitabilidad y la identidad cultural de quienes ahí establecen dinámicas sociales e identitarias propias. En este espacio geográfico, intermodal e intermediario, confluyen culturas y costumbres diversas; es considerada zona de paso, pero también área de espera: un limbo, un hogar temporal para quienes buscan el cruce a Estados Unidos, esperando una segunda oportunidad. O no. Hay quienes habitan la zona limítrofe una vez agotadas sus posibilidades, su dinero, sus esperanzas y deciden quedarse. Ellos y ellas, habitantes de un vacío, un área “sin importancia”, son parte de la idiosincrasia y la vida cultural de la frontera. Eso nos lleva a pensar en la diferencia entre espacio y territorio que hace Hubert Mazurek, quien afirma que el espacio “se caracteriza por un sistema de localización mientras el territorio [...] por un sistema de actores” (2009: 31), y agrega que “no todos los espacios son territorios, solamente los [...] que son vividos pueden pretender una apropiación; pero todo territorio tiene sus espacios” (2009: 31). También Giménez, como anotamos antes, aborda esta idea de que el territorio se puede “desterritorializar” físicamente, pero no en lo subjetivo, en lo que se lleva interiorizado como parte de la identidad.

Jean René,¹¹ mejor conocido por su seudónimo JR, montó una instalación fotográfica monumental

es uno de los diez hijos del patriarca Meyer Guggenheim, de origen judeoalemán, quien emigró a los Estados Unidos en 1847. Sus primeros negocios fueron relacionados con la importación, pero labró su fortuna en la minería y la metalurgia.

¹¹ Nació en Francia en 1983. Es el popular “fotógrafo clandestino”, el mago que conjura a las personas en las paredes en

titulada *Kikito*, en la frontera de Tecate, Tijuana en México, en septiembre de 2017. La idea nació de un sueño que tuvo el francés acerca de un niño mirando la frontera, un año antes presentar la instalación. Pero a raíz de la noticia de que el gobierno de Estados Unidos anunció el fin de DACA,¹² el fotógrafo francés viajó a México para llevar a cabo el proyecto de arte.

JR utilizó de modelo a Kikito, el más pequeño de una familia humilde, tomándole una fotografía en blanco y negro, con su habitual estilo de retratar rostros de personas a gran escala, y realizó una instalación del lado mexicano en el terreno propiedad de esta familia, respetando la prohibición de no tocar la malla metálica colocada por los estadounidenses.

Después de un mes, durante el último día de la exposición de su enorme instalación ubicada en el lado mexicano, JR organizó un gigantesco picnic con la familia de Kikito y otros asistentes que llegaron del lado estadounidense para convivir en una especie de día de campo. Las personas se reunieron alrededor de la fotografía de gran formato en blanco y negro, que representaba “los ojos de un soñador, donde todos comían la misma comida, compartían la misma agua, y disfrutaban de la misma música (la mitad de la banda en cada lado) para que el muro fuera olvidado por unos instantes” (René, 2017).

A través del gigantesco día de campo, el artista francés, como entidad extranjera, en primera instancia puso en evidencia la identidad dominante, para recordarle que todos somos personas con identidades individuales, sueños y expectativas. Con esto hizo visible la paradoja de que un cerco que divide y separa es tan sencillo de olvidar como hacer un día de

gran formato; se caracteriza por seleccionar lugares en que sus residentes son habitualmente ignorados por la retórica de la política de sus países y sus vecinos, en sitios como: Irán, Palestina, las favelas en Río de Janeiro, Cuba y México.

¹² El fiscal general de Estados Unidos, Jeff Sessions, anunció que el gobierno de Donald Trump pondría fin a la Acción Diferida para los Llegados en la Infancia (Deferred Action of Childhood Arrivals, DACA, por sus siglas en inglés), programa de Barack Obama que protegía de la deportación a unos 800 000 jóvenes que llegaron ilegalmente a Estados Unidos en su niñez (BBC, 2017).

campo, donde todos están invitados, proponiendo a la vez un desafío ante la cancelación del DACA.

La instalación *Gigantic Picnic* (2018), ubicada exactamente en medio del cerco fronterizo entre México y Estados Unidos, se puede considerar como *arte procesual* porque tuvo la finalidad de realizar una interacción en tiempo real, de las identidades en conflicto que crea la malla metálica. El proyecto consistió en *hacer* un picnic capaz de romper las barreras entre identidades y desvanecer, al mismo tiempo, el cerco fronterizo, al formar una identidad colectiva compuesta por varias identidades individuales. Al estar *juntas*, estas identidades, en torno a la gran fotografía de los ojos del soñador, se llega a estar *en medio*, en un consenso inducido en una colonia marginada en Tijuana, México.

Por otro lado, como parte del “proceso histórico”, es interesante recordar la intervención de Francia para legitimar políticamente la independencia de Estados Unidos, así como en la concepción del Estado-nación de dicho país. En 1783, el ejército de colonos estadounidenses en alianza con los franceses derrota al ejército de las casacas rojas inglesas, firmando los Tratados de Amistad y Comercio,¹³ en los que Francia reconocía a los Estados Unidos y ofrecía “concesiones comerciales” (Tindall, 1993: 141). Éste es el argumento principal de la paradoja: Francia siempre ha tenido interés por los territorios en América Latina, desde colonizar e intervenir para reafirmar su posición “geopolítica” dentro del continente americano. El sentido de la paradoja identitaria es desafiar a la identidad dominante en el poder, a favor de las identidades subalternas; es decir: Francia se ha caracterizado por su afán intervencionista y militar, hecho que se realiza con la representación de la identidad nacional del fotógrafo JR, quien ahora lo hace desde el discurso artístico y critica la carrera armamentista y bélica de su patria. Su interven-

¹³ La Guerra de Independencia estadounidense ocurrió en el marco de la rivalidad entre las dos grandes potencias del momento: Inglaterra y Francia. Benjamín Franklin, en su función diplomática, firmó en París el inicio de una serie de los primeros tratados estadounidenses.

ción artística logra el consenso de quienes habitan en ambos lados de la frontera, en torno a una actividad cotidiana: un picnic o día de campo en el que los participantes están *juntos* aunque *separados*, *enfrente* los unos de los otros o *en medio* de la frontera, *dentro* o *fuera* de México o de Estados Unidos.

Con esta acción desafía las identidades dominantes del poder en turno, al hacernos *ver* que lo único que hizo falta en el *picnic gigantesco* de un soñador fue la policía. Paradójicamente, la “omisión” de la presencia de la patrulla fronteriza evita el consenso de la convivencia, el intercambio, la comunicación y el enriquecimiento cultural que se genera en un “espacio” fronterizo tan diverso. JR destaca la visión del soñador, para que la obra se “sustraiga” de patrullas fronterizas, presencia de militares y un cerco, para sustituirlas por una banda de música y mesas con comida, con el “único fin” de convivir en paz, en consenso con los participantes. Aquí, la paradoja identitaria revela, en esa aparente “paz”, la pugna entre las identidades del grupo político frente a los inmigrantes.

Diseños de muros fronterizos propuestos para un arte de la tierra

Christoph Büchel¹⁴ es el artista intelectual que busca evitar la demolición de los nueve prototipos o estructuras del muro, que Donald Trump, en su cargo como presidente estadounidense, mandó construir a lo largo de la frontera de San Diego, California, en octubre de 2018. Büchel argumenta “que las estructuras, diseñadas bajo las especificaciones de Aduanas y Protección Fronteriza de Estados Unidos son una muestra importante de *Land Art* de valor cultural significativo” (*La tempestad*, 2018). Respecto a las

¹⁴ Nació en Suiza en 1966. Alrededor de 2007 se trasladó a Islandia. Es conocido por sus instalaciones contemporáneas, hiperrealistas, a gran escala, que desafían supuestos sociales y artísticos. En 2015 causó un especial escándalo por construir una mezquita en una iglesia de Venecia. En 2019 rescató para la Bienal de Venecia un pesquero que naufragó, mientras transportaba a más de 700 migrantes que en su mayoría perecieron en el mar.

directrices del diseño,¹⁵ los nueve prototipos presentan una agradable fachada de piedra por el lado de Estados Unidos, y un despiadado muro de concreto con alambre de púas del lado mexicano:

Se diseñaron con especificaciones de la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza de los Estados Unidos para soportar ataques de treinta minutos con armas que van desde mazos hasta sopletes de acetileno, además de ser difíciles de escalar o de pasar por debajo mediante túneles. Las consideraciones estéticas son en su mayoría secundarias a la fuerza bruta, pero, al mirarlos de cerca, los muros en conjunto poseen una majestuosidad innegable como escultura minimalista (Walker, 2018).

La obra de Büchel asesta un golpe fulminante en el corazón de la propuesta estadounidense, al diluir la función política de las estructuras del muro fronterizo y considerarlas como parte del paisaje, invalidando su efectividad en la vida real.

Al respecto, Rancière (2019) menciona la paradoja entre los políticos y los artistas en tanto que los dos crean espacios que modifican el modo de *ver* y *hacer*, estar *juntos o separados, enfrente o medio, dentro o fuera* de los objetos (dispositivos), creados o diseñados para cambiar o movilizar a los sujetos (identidades) en cuestión. Pero en el caso de la política, se entiende como “el ejercicio del poder y su modo de legitimación” (2019: 12), al situar en conflicto a las identidades (Giménez, 1996); mientras el arte busca el consenso de las identidades desde una “experiencia política pero no litigiosa y común” (1996: 23). Es aquí donde subyace la efectividad de cada actividad, ya sea política o artística.

La idea de Büchel, al sugerir como *arte de la tierra* o *Land Art* las nueve estructuras de muro fronterizo, transforma al proyecto en arte conceptual que concibe a “la verdadera obra de arte [como] la experiencia misma, la idea, el concepto” (Vásquez, 2013: 40).

Además, los nueve prototipos funcionan como la representación de la demarcación o límite de la continuidad geográfica, territorialmente expresado en un límite “artificial” como es el muro (Díez, 2016). Aquí la identidad en el poder¹⁶ se empeña en utilizar el muro para mantener el control, de la forma que ocurría cuando Estado Unidos comenzó a forjarse un Estado-nación poderoso, respecto a México y los demás países de América Latina.

El proyecto de arte de Büchel convierte a los nueve prototipos del muro fronterizo en un espacio de consenso estético. Las identidades individuales y colectivas que habitan el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos se presentan ante la propuesta de *Land Art* para *ver* los prototipos como objetos estéticos, *junto* a otras identidades diferentes, en una forma de estar *en medio y dentro* del espacio fronterizo ahora cultural, anulando con ello la función política real que representan las nueve estructuras del muro fronterizo, diseñado para causar conflicto.

En este sentido, la paradoja identitaria que propone Büchel se ubica precisamente en el muro, cuya función primordial es la de delimitar un espacio, un territorio. El muro propuesto por Trump delimita el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, aunque en el discurso, el *Land Art* se apropia de este esfuerzo por separar y une a los habitantes de la frontera, así como a aquellos migrantes ilegales que tienen un objetivo —cultural, económico, personal— conjunto: llegar a Estados Unidos. El proyecto de Büchel consensúa y reúne, mediante el arte, a quienes se encuentran del lado mexicano con quienes habitan en terreno estadounidense. No obstante, en la configuración discursiva cada muro lleva en sí la paradoja que propone Büchel: separa y unifica en el consenso desde lo artístico, aunque las intenciones en el otro lado del muro, desde lo político, sean las de generar cohesión entre quienes están a favor del cierre de la frontera (un tema que polariza a otras identidades colectivas que también habitan en Estados Unidos) y con lo cual Trump pretende

¹⁵ Las estructuras de los muros se construyeron con un costo de 3300000 dólares, provenientes de fondos federales. Los prototipos fueron diseñados por Texas Sterling Construction (Walker, 2018).

¹⁶ En este caso, Donald Trump.

sumar adeptos. La función de un muro es hacia *afuera* y hacia *adentro*: hacia el interior estadounidense y hacia el exterior de México. El proyecto de Trump, recontextualizado por Büchel y el arte, nos propone una lectura en la que es preciso construir y delimitar de nuevo a Estados Unidos, “visibilizar” a un país polarizado y unificado por sus diferencias, construido por migrantes y la interacción de sus habitantes, provengan de donde provengan. Y ese, paradójicamente, es otro consenso, puesto que los migrantes que fundaron las trece colonias en el siglo XVII, poblaron, conquistaron y habitaron porque “visibilizaron” despoblado el territorio. La identidad de Estados Unidos, forjada en el crisol multicultural, apela a una re-construcción ante el riesgo de desaparecer, si no reconoce que la identidad híbrida, diluye, confronta, se moviliza. ¿Delimitar el territorio, devolverá la seguridad que necesitan demostrar en el juego libre del poder?

Büchel propone un “juego libre” —como menciona Rancièrè— y apuesta discursivamente al contexto: toma la propuesta de la identidad en el poder y la estetiza, pensando en una sala de exhibición museística al aire libre. Se trata de una propuesta que muestra el proceso de cómo el contexto y el tiempo son capaces de contribuir a la configuración de escenarios artísticos o a la creación de obras de arte, aunque en su momento fueron creados para otra función, como ha ocurrido hospitales, clínicas, ciudades, artefactos. Si a muros nos referimos, la Muralla China o el Muro de Berlín, otrora excelentes ejemplos de contención de migrantes y defensa. O el Muro de los Lamentos, devenidos todos en lugares turísticos. Con esto podemos imaginar la exhibición de muros fronterizos en un paquete turístico cultural: “Visite nuestra sala de exhibición en el desierto de California, donde podrá encontrar arcaicos modelos de muros fronterizos que se utilizaron para delimitar el territorio estadounidense a inicios del siglo XXI, con materiales reforzados y diseños únicos en su estilo, los muros fronterizos tenían la función de tener las olas de invasiones de migrantes hacia sus propias tierras”.

Conclusiones

Las estrategias artísticas son una serie de acciones encaminadas hacia la representación de una idea de mundo, de una cosmovisión. En el caso de los proyectos de arte contemporáneo, en el espacio fronterizo se pueden considerar estrategias: a la delimitación de la frontera histórica de 1821 en DeLIMITations de Erre y Taylor, y, en el arte de la tierra, los prototipos de muro que sirven como modelos para reforzar la frontera entre México y Estados Unidos de Büchel. Singularmente, estos dos proyectos simulan acciones políticas que revelan el conflicto entre identidades individuales y colectivas en el territorio fronterizo. En el caso del *Picnic gigantesco* de JR, lo podemos considerar como una práctica de arte procesual que desafía a la autoridad en el poder a través de su propuesta estética.

Además, estas prácticas artísticas incentivan, con sus estrategias de la paradoja, el consenso de las identidades en conflicto, utilizado todo tipo y cantidad de dispositivos como sea necesario para lograr la identificación y el efecto en los espectadores. Con la crítica de ciertas acciones de omisión por parte de las identidades en el poder, se hace visible el drama cotidiano de identidades subalternas. Por esto, desde el régimen representacional podemos interpretar la posición, lugar y tiempo, en que los artistas sitúan al espectador, quienes interactúan en los proyectos, para establecer el consenso *in situ*, respecto al dispositivo empleado —ya sea muro, cerco, malla metálica— como límites de una demarcación territorial que modifican la visión de la frontera, desde la orientación estética de la relación, al hecho de estar *frente o en medio, dentro o fuera*, respecto del dispositivo en cuestión.

La frontera es vista desde momentos específicos de la historia en DeLIMITations (2014), actualizando un posible pasado en el proceso mismo, pues nos recuerda lo que se omitió e invisibilizó, al investigar cómo y quiénes convinieron la delimitación de la primera frontera de México, entre la Monarquía Española y Estados Unidos. Aunque con la instalación

realizada por Erre y Taylor “se reparó la herida” de la omisión diplomática del tratado de Adams-Onís de un territorio que perteneció a México, también se hizo patente que por más fronteras que se imaginen, construyan y delimiten a costa de invisibilizar las identidades que pueblan esos espacios la cultura, la memoria y los lazos continúan vivos.

En el proyecto *Gigant Picnic* (2017), a través de una acción JR buscó un consenso en la identidad colectiva formada *in situ*, desde la sustracción del cerco fronterizo y omisión de la patrulla fronteriza y militar, con una visión onírica, que estaba en desacuerdo con las prácticas políticas de ese momento, con el programa DACA. Esto provoca en el espectador la esperanzadora idea de espacio fronterizo para la convivencia y negociación, donde ambos países se benefician.

En el caso de Büchel, al proponer la *Muestra de Land Art en la frontera* (2018) como arte conceptual, nos deja ver los prototipos de muro desde una perspectiva de humorada: ante este posicionamiento “geopolítico” en la frontera México, el artista revierte esta finalidad para convertir esos monumentos en parte del paisaje de la tierra, por su alto grado de esteticidad artística de los diseños de las estructuras, eliminando de golpe la separación impuesta de las identidades. Su paradoja muestra la “verdadera” razón de la propuesta del muro fronterizo: remarcar una identidad nacional estadounidense, desde la delimitación territorial, porque ya no existe otra alternativa, en tanto que intenta desatenderse de sus raíces: la multiculturalidad proveniente de los flujos migratorios.

Para llegar a estas prácticas y estrategias, el arte ha tenido que reconfigurarse, provocar nuevas formas de pensar, hacer y ver, moviendo sus propias fronteras y límites hasta la borrosidad en su propuesta estética. Debe entenderse que esta nueva configuración del arte ya no contiene el paradigma de representar “fielmente” aquello que quiere expresar o criticar: el arte pretende, desde el régimen representacional, recrear lo irrepresentable, decir lo indecible, hacer lo impensable; no acepta una contemplación indiferente, sino que busca un *hacer* inmediato, aquello que

las identidades en el poder no atienden desde el régimen de la inmediatez ética.

El porqué y el para qué de las paradojas en el arte de proyectos fronterizos entre México y Estados Unidos consiste en identificar e investigar el origen de la paradoja para conocer dónde se originó el conflicto y visibilizar las omisiones o sustracciones que en su momento las identidades en el poder omitieron, para llevar a cabo las acciones de dominación frente a las identidades individuales y colectivas subalternas. Hoy en día el arte, a través de sus prácticas, establece estrategias para la “reconstrucción” de un futuro que modifica esas prácticas. Es decir, en el tema de la frontera entre México y Estados Unidos, el camino es escudriñar el proceso histórico y desde ahí *hacer* para recrear o construir un consenso social con todas las identidades involucradas.

Con estas propuestas artísticas, el concepto de frontera se revitaliza y actualiza. Lo fronterizo avanza en terreno de lo liminal y la interdisciplinaridad consigue evidenciar rasgos identitarios que reivindican relaciones y estatus de los actores fronterizos.

Al visibilizar su identidad cultural, los migrantes o grupos de migrantes que logran, adaptarse —y los que no lo logran— a la cultura huésped, forman parte también de la identidad de la frontera. Al acercarse a ellos, paradójicamente los artistas no sólo hacen palpable la comprensión cultural de las comunidades y sociedades, sino que también dan cuenta de los cambios que han sufrido los procesos artísticos que buscan reinterpretar la realidad.

En los tres proyectos aquí abordados se establece la paradoja y el consenso en torno a las fronteras: la geopolítica, el arte y las identidades. Estas últimas se involucran en el área espacial determinada en que se situó cada proyecto en oposición y resistencia a las acciones de la identidad política en el poder, al tiempo que definen a las anteriores. La tendencia es *unir* y *no separar* más a las identidades fronterizas de México y Estados Unidos.

Los tres proyectos analizados presentan un alto grado de *ironización estética* puesto que retoman las características del trazado de una línea fronteriza

fundacional cuando ya existe una frontera geopolítica. La frontera, paradójicamente, se suma a la dinámica del afuera y adentro. Establecidos desde *afuera* sus confines por una Federación, desarrolla *adentro* una normatividad conformada por distintas identidades que, a su vez, se integran por el contacto e influencia de los otros a quienes *ven hacer*; individuos que, separados por el muro, saben estar *juntos* en un evento; proyectos artísticos colocados *enfrente* de la normativa y el ejercicio del poder: una frontera cuyos límites no permanecen estáticos ni en *medio* de un territorio, sino que se expanden de *dentro* hacia *fuera* y viceversa.

La ironía y la paradoja operan en el terreno de los contextos y circunstancias, tanto históricas como geopolíticas, sin dejar de lado los procesos identitarios. De esta forma, al afectar el discurso oficial de quienes ostentan el poder, y como una forma de invisibilizar alguna amenaza al sistema imperante, los proyectos artísticos recuperan un espacio que va de lo minoritario a lo mayoritario: logran con ello visibilizar problemáticas, contextos, hitos y situaciones que influyen en la concepción de la realidad desde adentro y desde afuera, uniendo lo que está separado y separando lo que está unido. Con esto, el arte conceptual no sólo provoca nuevas visiones de la realidad fronteriza, sino que a través de las paradojas identitarias que se nutren de la visión crítica y la ironía, construye escenarios posibles para una sociedad mejor, en donde las identidades en conflicto se reconcilien en el espacio estético.

Bibliografía

- ARCHUF, L. (2013), "El umbral, la frontera", en *Exploraciones en los límites en Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, Buenos Aires, FCE, pp. 119-136.
- BBC, N. (2017), "El gobierno de Trump anuncia el fin de DACA, el programa que protege de la deportación a cientos de miles de jóvenes inmigrantes", *BBC News*, recuperado de: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-41167006>>.
- BERÚMEN, F. H. (2011), *Tijuana la Horrible: Entre la historia y el mito*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- DÍEZ, R. A. (2016), *1ª Guía (orientativa). Fronteras y conceptos fronterizos (desde la Historia)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, recuperado de: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2016/01/Fronteras-y-conceptos-fronterizos-desde-la-Historia_Alejandro-D%C3%ADez-Torre-2016.pdf>.
- FISHER, T. (2009), "Aesthetics and the Political An essay on Francis Aljys's 'Green Line'", vol. 78, núm. 1, pp. 1-26.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1998), "Identidad" [conferencia], Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM, recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=6W1QV1R4wjM>>.
- _____ (2009), "Cultura, identidad y memoria", *Frontera Norte*, vol. 21, núm. 41, 7-32, recuperado de: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v21n41/v21n41a1.pdf>>.
- _____ (1997), "Materiales para una teoría de las identidades sociales", *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, 9-28, recuperado de: <<https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view>>.
- _____ (1996). "Territorio y cultura", *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, vol. 4, núm. 2, pp. 9-31, recuperado de: <<http://www.redalyc.org/pdf/316/31600402.pdf>>.
- GIUDICELLI, C. (2010), *Fronteras movedizas. Clasificaciones coloniales dinámicas socioculturales en las fronteras norteamericanas*. México, CEMCA / El Colegio de Michoacán.
- GÓMEZ, L. (2009), "Breve introducción a Land Art", *Clasdehistoria*, núm. 47, recuperado de: <<http://www.clasdehistoria.com/revista/index.html>>.
- GUZMÁN, N. (2009), *Todos los caminos conducen al norte*, México, Fondo Editorial de Nuevo León.
- HEINICH N., y R. SHAPIRO (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. París, Eehes.
- JIMÉNEZ, M. (2001), *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu.
- LIPPARD, R. Lucy (2004), *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*, Madrid, Akal.
- MAZUREK, Hubert (2009), *Espacio y territorio. Instrumentos metodológicos de investigación social*, Marsella, IRD Éditions / La Nación (D'Amérique latine), recuperado de: <<https://books.openedition.org/irdeditions/17843?lang=es>>.
- PERNIOLA, Mario (2016), *El arte expandido*, Madrid, Casimiro.
- RAMA, Ángel (1978), "La riesgosa navegación del escritor exiliado", *Nueva Sociedad*, núm. 35, 5-15.
- RAMÍREZ, C. (2015), "La poética de lo inmediato o la apropiación crítica de la realidad de Marcos Ramírez

- Erre”, *Liberia*, núm. 3, recuperado de: <<http://www.revistaliberia.org/3-2015>>.
- RAMÍREZ, Marcos (2019), “Erre Bio”, recuperado de: <<http://marcosramirezerre.com>>.
- RAMÍREZ, Marcos, y Taylor, D. (2018), “DeLIMITations”, *Reseña de la exposición DeLIMITations*, Colima, Galería Alfonso Michel.
- RANCIÈRE, J. (2019 [2015]), “Las paradojas del arte político”, en *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, FCE, pp. 174-194.
- _____ (2009), “La división de lo sensible. Estética y política”, *Centro de Estudios Visuales de Chile, Señas y Reseñas*, pp. 1-22, recuperado de: <https://issuu.com/facultadlibre/docs/la_divisi_n_de_lo_sensible_est_t>.
- _____ (2006), “Diez tesis sobre la política”, en Iván Trujillo (ed.), *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM Ediciones
- REYES, Alfonso (1997), *Obras completas. Tomo XVI. La experiencia literaria/ Tres puntos de exegética literaria / Páginas adicionales*, México, FCE (Letras mexicanas).
- RUIZ RODRÍGUEZ, I. (2015), “La monarquía hispánica y los Estados Unidos de América: La línea Adams-Onís”, *Revista de Dret Històric Català*, núm. 14, pp. 53-89, recuperado de: <<https://doi.org/10.2436/20.3004.01.80>>.
- SOTO, A. (2016), *El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, recuperado de: <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/368563/asc-1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- SCHMIDT, S. (2017), “What it looks like when the border wall with Mexico becomes an art installation”, *The Whashintong Post*, 11 de octubre de, recuperado de <<https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/10/11/what-it-looks-like-when-border-wall-with-mexico-becomes-an-art-nstallation/?noredirect=on>>.
- SERVELLI, M. (2010), “¿Literatura de frontera? Notas para una crítica”, *Revista Iberoamericana América Latina-España-Portugal*, núm. 39, pp. 31-52.
- SMITH, T. (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- STAUDT, K. (2014), “The Border, Performed in Films: Produced in both Mexico and the US to “Bring Out the Worst in a Country”, *Journal of Borderlands Studies*, vol. 29, núm. 4, 465-479, recuperado de: <<https://doi.org/10.1080/08865655.2014.982471>>.
- TAYLOR, D. (2019), “Biografía”, David Taylor Studio, recuperado de: <<http://www.dtaylorphoto.com/>>.
- TINDALL, B. G., y Shi, E. D. (1993), *Historia de los Estados Unidos Tomo 1*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- VÁSQUEZ, A. (2013), “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cases y Fluxus”, *Nómadas. Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 37, núm. 1, recuperado de: <<https://www.redalyc.org/pdf/181/18127803014.pdf>>.
- WALKER, M. (2018), “Trump, ¿artista conceptual?”, *Reforma*, 24 de noviembre, reuuperado de: <<https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1293034&md5=e1c78dfa54ecb5c293655385bf33da5b&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>>.