

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2015-2017

Tesis que para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

Enunciar la frontera como lugar: Procesos creativos y estéticas del arte fronterizo en Ciudad
Juárez, México

Ana Elizabeth González Mote

Asesora: Ana Lucía Ferraz

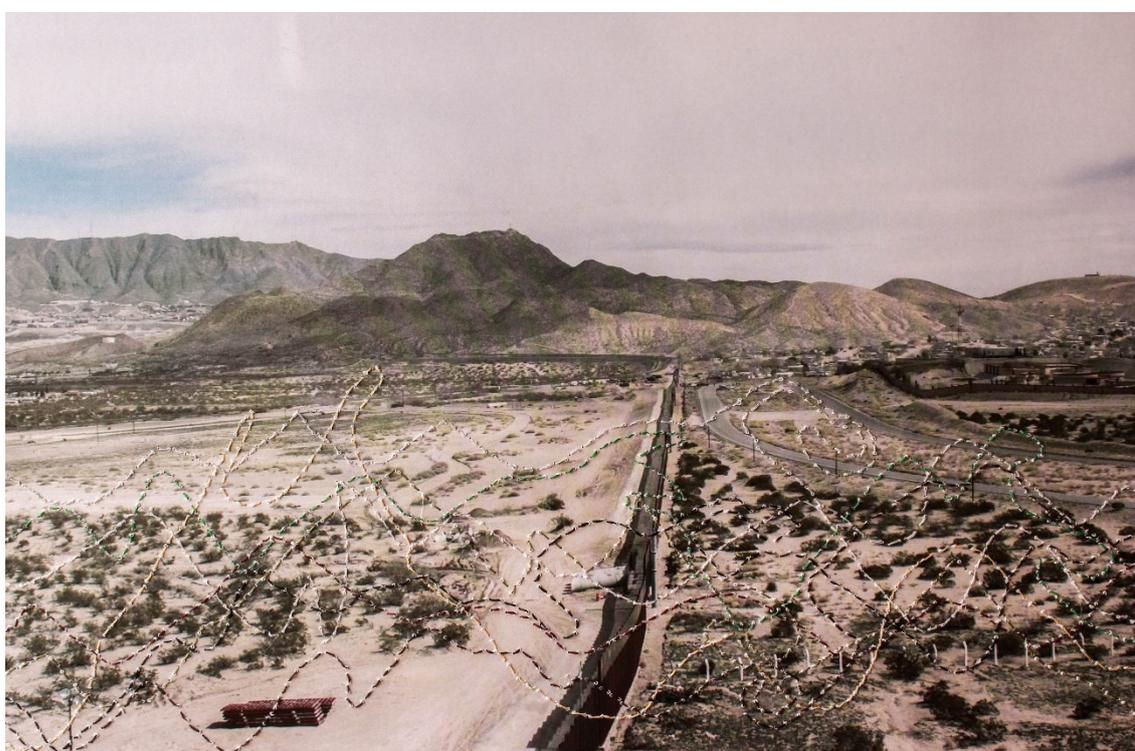
Lectoras: María Irene Mercedes Prieto Noguera y Tatiana Braga Bacal

Quito, septiembre del 2021

Dedicatoria

A Johanna Nathaly Rojas León (†), haces parte de la memoria de nuestra generación.

Imagen 1. Cartografías de la región fronteriza entre Ciudad Juárez, Chihuahua y El Paso, Texas



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo (217). Intervención con técnica de bordado (2017)

Epígrafe

“Existen personas más proclives a mirar, a observar e incluso a contemplar. Atribuyen a las formas una verdadera fuerza. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizá las cosas mismas”

Didi Huberman

Tabla de contenidos

Resumen	IX
Agradecimientos	X
Introducción	1
Capítulo 1	7
Aproximarse a la frontera	7
1. Líneas y fronteras: los límites y los cruces.....	8
1.1. Pensar la frontera y el lugar epistemológico desde la antropología visual.....	10
1.2. Pensar a la frontera desde Ciudad Juárez.....	13
1.2.1. Habitar una frontera: Ciudad Juárez y El Paso.....	15
1.2.2. Las líneas de la frontera.....	15
1.2.3. Configuraciones estéticas de lo fronterizo.....	24
1.2.4. Materias de lo sensible.....	35
1.2.5. Cuando los lugares se vuelven frontera: dinámicas y cotidianos.....	46
Capítulo 2	52
El arte y lo cotidiano: el sensible y el hacer	52
1 Introducción.....	53
2 Aproximaciones al arte fronterizo.....	55
2.1. Pensando el concepto de “arte fronterizo”	70
3 El carácter estético del arte fronterizo y sus relaciones con la experiencia de vida.....	74
3.1 Experiencias de vida y el común.....	75
3.2. Experiencias de vida y materialización.....	77
4 Agenciamientos ficcionales y temporalidades de los procesos creativos.....	79
4.1. Experiencias estéticas.....	80
4.2. Procesos creativos.....	81
5 La devolución de la mirada del común.....	84
5.1. Régimen estético de la frontera y su relación con el común.....	85
5.2. La violencia entretejida en el régimen estético de la frontera.....	88
5.3. Enunciaciones estéticas y su relación con lo político.....	92
Capítulo 3	95
Enunciaciones desde Juárez: extendiendo la frontera	95
1 Contexto.....	96

1.1. Aproximación a los procesos creativos.....	96
1.2. Organización artística y relaciones de género.....	97
2 Ingrid Leyva: el muro nos encontró.....	101
2.1. La vida en ambos lados.....	102
2.2. El cruce de miradas.....	107
2.3. Cuerpos e imágenes del cruce.....	113
3 Mario: enunciar desde la materialidad del límite y la experiencia de la maquila.....	120
3.1. Un lugar en los diques de la corriente.....	121
3.2. Dibujar en el bordo: lo que las imágenes gritan.....	127
3.3. Cuerpos que se vuelven máquinas.....	129
4 Mariana Maese: cruzar la frontera de los cuerpos en los lugares.....	136
4.1. Encontrarnos en el lugar del cuerpo de las mujeres.....	137
4.2. Los sensibles del cuerpo a partir de Mariana.....	139
4.3. Acercarse a entender la capacidad creadora.....	149
4.4. Las cantinas como sitios de cruce.....	155
5 Puro Borde: Panaderos, Coyotes y Polleros culturales.....	159
5.1. Introducción.....	160
5.2. Enunciaciones estéticas desde aquello que “Rezizte”	164
5.2.1. Procesos creativos.....	165
Capítulo 4.....	173
Hacer Antropología Visual.....	173
1 Caminar la frontera.....	174
1.1. Trayectorias en primera persona a la frontera.....	176
1.2. El caminar acompañado.....	183
2 Pensar las dimensiones de la imagen.....	191
Conclusiones.....	198
1 El arte y los sensibles.....	198
2 Arte fronterizo.....	203
3 El arte, la frontera y la antropología visual.....	204
4 El lugar, el arte y la frontera.....	205
Lista de referencias.....	207

Fotografías

Imagen 1. Cartografías de la región fronteriza.....	II
Imagen 2. Primeros bosquejos del planteamiento del problema.....	7
Imagen 3. La fisicalidad del límite.....	16
Imagen 4. Físicamente, la barrera.....	17
Imagen 5. Entre las variaciones del terreno.....	18
Imagen 6. Aquello visible.....	19
Imagen 7. El muro, en tanto síntoma.....	20
Imagen 8. Las líneas más finas.....	21
Imagen 9. Los puentes de Ciudad Juárez.....	22
Imagen 10. El tren.....	23
Imagen 11. El mercado Juárez.....	25
Imagen 12. Las cantinas de la Avenida Juárez.....	26
Imagen 13. Así mismo, el algún momento estos lugares.....	27
Imagen 14. No obstante, la representación.....	28
Imagen 15. La mirada devuelta del pasado.....	29
Imagen 16. Figuras como “El Pachuco”	30
Imagen 17. Desde Juárez, la figura de Tin-tan.....	31
Imagen 18. Nos encontramos con un personaje visible.....	32
Imagen 19. Su ambigüedad.....	33
Imagen 20. El desierto entierra y descubre cosas.....	34
Imagen 21. Caminando por la colonia Santa María.....	36
Imagen 22. En Juárez, existe una estética.....	37
Imagen 23. En una de las calles.....	38
Imagen 24. Con Mario.....	39
Imagen 25. Las puertas y ventanas con “spring”.....	40
Imagen 26. En las primeras manzanas.....	41
Imagen 27. Si una mira las paredes.....	42
Imagen 28. Otras escrituras.....	43
Imagen 29. En ambas fotografías.....	44
Imagen 30. La ciudad habla desde el concreto.....	45
Imagen 31. La reutilización y adecuación.....	47
Imagen 32. La industria de la maquila.....	48

Imagen 33. Las segundas.....	49
Imagen 34. Tenis marca Nike.....	50
Imagen 35. Ahora pienso.....	51
Imagen 36. Paste up.....	52
Imagen 37. Una puerta del muro fronterizo.....	95
Imagen 38. Ingrid fotografiando.....	101
Imagen 39. Cartel de Topertulia.....	106
Imagen 40. Proyecto: Ciudad Juárez-El Paso.....	109
Imagen 41. Proyecto: Hugsport.....	111
Imagen 42. “¡Soy una planta! ¡No un ser humano!”.....	118
Imagen 43. Las trayectorias de Ingrid Leyva.....	119
Imagen 44. Líneas ondulantes.....	120
Imagen 45. Montaje de laderas y corriente del Río Bravo.....	122
Imagen 46. Bañistas en el Río Bravo.....	126
Imagen 47. Sin título.....	132
Imagen 48. Vigía.....	132
Imagen 49. Cascabel emplumado.....	132
Imagen 50. Montaje de cruces.....	136
Imagen 51. Proyecto “Mapas podales”.....	145
Imagen 52. Por un lado.....	148
Imagen 53. El trayecto resultó.....	151
Imagen 54. Estos lugares.....	154
Imagen 55. Cantina del centro histórico.....	158
Imagen 56. Logotipo de la red “Puro Borde”.....	159
Imagen 57. Cartel de exposición Borde Manifiesta.....	163
Imagen 58. Entrada de la panadería Rezizte.....	166
Imagen 59. Monumento al ser fronterizo.....	170
Imagen 60. Mural del proyecto “Sickario”.....	171
Imagen 61. Anuncio público intervenido.....	173
Imagen 62. Caminata con Mariana.....	186
Imagen 63. “¡Soy un nopal! ¡No un humano!”.....	187
Imagen 64. Con Jorge Pérez (Yorch Otte), en la Panadería Rezizte.....	188
Imagen 65. Con Aron Venegas en “El Recreo”.....	189
Imagen 66. Mariana en la corriente del Río Bravo.....	197

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Ana Elizabeth González Mote, autor-a de la tesis titulada "Enunciar a la frontera como lugar: Procesos creativos y estéticas del arte fronterizo en Ciudad Juárez, México", declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia de Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener beneficio económico.

Quito, septiembre del 2021.



Ana Elizabeth González Mote

Resumen

La presente investigación, analiza los procesos creativos del arte fronterizo, que surgen desde Ciudad Juárez, México, como ciudad fronteriza que, junto con El Paso, Estados Unidos, genera una dinámica cotidiana que construye una región desde la cual es posible visibilizar a la frontera como lugar; dichos procesos creativos, vienen a hacerse manifiestos a partir de los y las artistas, Ingrid Leyva, Mariana Maese, Mario Romero, Aron Venegas, David Flores y Jorge Pérez; últimos tres, que conforman la red de artistas fronterizos “Puro Borde”; desde distintos lenguajes artísticos, corporalidades y subjetividades políticas.

Ciudad Juárez desde su carácter fronterizo, se encuentra constituida por un común que se organiza a partir de lo que llamo régimen estético de la frontera; éste, desde su dimensión de lo político, organiza la vida social a través de formas de hacer, de ser, de nombrar y de dar lugares; por lo tanto, conforma una estética que da a ver a la frontera desde sus límites y la territorialidad entre naciones, somatizada desde la seguridad, el miedo y el control territorial, reforzando con ello la negación de desplazamiento de los cuerpos desde los fenómenos migratorios, la criminalización de los mismos, la designación de lo legal y lo ilegal, el recrudecimiento de la xenofobia y el racismo, la violencia estructural, la desigualdad, así como el poder económico y de los recursos naturales.

Sin embargo, los procesos creativos del arte, que vienen a entenderse desde el hacer, surgen de la experiencia de vida de los y las artistas, que deviene del común donde este régimen estético se hace presente. Es en este marco donde cabe preguntarse: ¿Cómo los procesos creativos del arte dan a ver otras formas, lugares y sensibles, por entre el régimen estético, que organiza el común de la vida social y política de la frontera?

De modo tal, que a lo largo de la investigación, abordaremos los procesos creativos de cada uno de los y las artistas, donde se analizan los sensibles que construyen y las formas de enunciación que concretan, devolviendo la mirada al común; lo cual, permite cuestionar aquellos regímenes, construyendo nuevas posibilidades y subjetividades políticas, para pensar, sentir y comprender a esta región, donde se enuncian formas de vida, modos de existir y de crear dinámicas, que dan a ver a la frontera como lugar y como espacio político, que permite repensar a las fronteras, en el contexto contemporáneo.

Agradecimientos

Lo que se presenta en esta tesis ha estado atravesado por el corazón, desde su concepción como proyecto de investigación. Esta escritura, no ha sido posible sin los vínculos emocionales, que se hicieron presentes en los distintos momentos del proceso, con personas de varias latitudes y con distintas formas de vida y de pensamiento. Todos y todas de alguna forma han nutrido este camino donde ahora caben ya otras posibilidades y otras certezas.

Agradezco a mi familia, por darme la templanza cuando fue necesaria, a la distancia, pero tan presente desde la voz y la imagen, por acompañarme, por constituir en mí esas formas amorosas de hacer y ser. A mis amigos y amigas, que tuve la fortuna de conocer en este ciclo y también a los que ya sabía presentes en mi vida; gracias por acomodar los pensamientos y los sentires, por escuchar y por compartir, por hacer más claras las certezas y los afectos, por hacer parte de este ciclo personal donde hubo determinaciones y aprendizajes.

A Ana Lucía, por hacer de este camino un proceso amoroso y sensible, por confiar en las ideas y el hacer, por ayudarme a comprender que el trabajo académico y la construcción del conocimiento, se hacen acompañada, y se caminan con disposición y generosidad, con apertura y equilibrio, con determinación para saber elegir, y con fuerza vital para seguir los caminos.

Agradezco a mis interlocutores, Ingrid Leyva, Mariana Maese, Aron Venegas, Mario Romero, David Flores y Jorge Pérez, por hacer una parte esencial de este camino, por los encuentros y por la apertura para que se generaran, por darme a ver su sensibilidad como artistas y como seres humanos, que le dieron sentido a esta investigación; gracias por sus movimientos, por sus formas de existir y de crear en el mundo.

A Citlali Cruz y su familia, pues de ese vínculo nació la posibilidad de acercarme a conocer la vida en Ciudad Juárez, gracias por su calidez y su compañía, por llevarme al camino que se construyó a lo largo de este tiempo y que logra crecer. Por último, agradezco a las ciudades y los lugares que he habitado por poco y por largo tiempo. Por enseñarme de los tiempos y las personas, de la vida misma con sus fines y comienzos.

Introducción

Una frontera toma un espacio, es ubicada, emerge de una distinción entre dos o más partes, territorios, cuerpos, latitudes. Una frontera, es tan social e histórica como la categorización de nuestros cuerpos, y es tan política al mismo tiempo, porque se antecede de una delimitación, de formas que la articulan material e ideológicamente para aparecer, de momentos históricos que la reformulan, de miradas que la catalogan y de cuerpos y colectividades que la evocan.

Una frontera no puede ser pensada sin una división, cuya marca puede estar o no materializada, indicada por ciertas cosas que no son ella en sí, pero que la describen claramente. De tal modo que, la frontera y la línea divisoria juegan a ser distintas y al mismo tiempo a estar compuestas la una por la otra. La frontera se define desde lo más próximo, a partir de la línea como si fuese su corazón, como si fuera el sentido de este territorio fragmentado; mientras que la línea divisoria encuentra su motivo en aquello que parte, que organiza y vuelve distinto por alguna u otra razón.

Los sentidos de las fronteras en cierto modo, son variados en tanto cuerpos o formas en las que se expresan, en aquello que organizan y construyen, en aquello que involucran a la posibilidad o al límite. Hay fronteras que son más evidentes que otras, porque se expresan principalmente desde la seguridad. Estas, son nombradas como fronteras a partir de la institucionalidad de los estados-nación y organizan un conjunto de prácticas en las que se ejerce el poder y soberanía de territorios que conforman los países; dicha configuración, que es tanto geopolítica, como económica y social, viene siendo una construcción histórica que se enmarca en condiciones de acceso y ejercicios de securitización de los cuerpos, mediante políticas; aquellos cuerpos que son humanos, producto de lo humano o que son susceptibles de convertirse en mercancías.

Desde esta perspectiva, es posible pensar en el establecimiento de un régimen estético, que establece modos de organización a partir de lo político, sobre las sociedades que habitan en los límites de los territorios nacionales, legitimando una de las formas más dominantes de ejercer poder, sobre las dinámicas de movilidad humana y del libre tránsito. Enfatizar esta situación de la frontera, cobra su importancia, por el contexto dentro del cual se sitúa la investigación y la necesidad actual por discutir a las fronteras desde los campos epistemológicos, éticos, culturales y políticos.

Así, esta investigación se ubica en Ciudad Juárez, Chihuahua, que compone junto con El Paso, Texas, una parte de la extensa región fronteriza que se construye entre Estados Unidos de América y Estados Unidos Mexicanos.

El interés por generar una reflexión acerca de las fronteras, situada en este lugar, corresponde a un conjunto de preocupaciones, que devienen de una discusión sobre la necesidad de acercarse a comprender, en primer nivel, los cotidianos que acontecen en estos lugares, estructurados desde regímenes estéticos dominantes, y en segundo lugar, desde la diversidad de haceres que configuran otras estéticas, replanteando y diversificando los sentidos políticos de la frontera, que, para el caso concreto de ésta investigación, ubico desde los procesos creativos de artistas en Ciudad Juárez.

Plantear el acercamiento a la frontera desde los cotidianos, pone en manifiesto otras formas de abordarla, tanto metodológicamente como desde la construcción teórica; esto, considerando a la frontera como lugar, en el cual es posible visibilizar dinámicas y trayectorias, que nos hablan de la experiencia de vida en la frontera y colocan un lugar, pues se construye a partir de vidas y movimientos, que en el contexto de Ciudad Juárez, están correlacionados con el otro lado, es decir, El Paso, Texas, como ciudad contigua e históricamente anclada al pasado de este territorio antes de que fuera dividido de manera oficial en 1848, bajo el Tratado de Guadalupe Hidalgo¹.

De este modo, la experiencia de vida en la frontera, se coloca como eje de las formas cotidianas y locales, desde las cuales es posible visibilizar la construcción vital de la frontera y extender sus significados, más allá de los regímenes estéticos de securitización que organizan sus políticas. Esta experiencia, viene a plantear un acercamiento metodológico, que comprende las construcciones estéticas que surgen en el cotidiano y que cobran sentido, en las dinámicas que se tejen entre esta región, logrando así enunciar a la frontera como lugar.

Dicha experiencia de vida también es parte de una propuesta etnográfica, donde el encuentro del trabajo de campo está atravesado por la vivencia de los lugares, de lo que estos evocan y enuncian, de un proceso de acompañamiento y cocreación con artistas en su cotidiano. De

¹ <https://www.cndh.org.mx/index.php/noticia/se-firma-el-tratado-de-guadalupe-hidalgo-por-el-que-mexico-pierde-ante-estados-unidos-los>

modo que se pone en manifiesto, la construcción de imágenes que corresponden a un trabajo de campo, que desarrolla una metodología sensorial y una aproximación a los procesos creativos de los y las artistas.

Por su diversidad de enfoques artísticos, historias de vida y procesos creativos, en relación con los espacios y dinámicas cotidianas, seis artistas vienen a ser las personas con las que logro construir esta propuesta: Mariana Maese, Ingrid Leyva y Mario Romero, que trabajan de manera mayormente individual; así como con Jorge Pérez, David Flores y Aron Venegas, pertenecientes y fundadores de una red de artistas fronterizos llamada “Puro Borde”, conformada a su vez, por el Colectivo Rezizte en Ciudad Juárez y el Colectivo Hunabku en el Paso, Texas.

Dar cuenta del proceso creativo de cada uno, sugiere pensar en sus vínculos con la frontera, es decir, la experiencia cotidiana de vida en este territorio dividido, que está anclada a las formas de percibir la materialidad y las relaciones sociales que se construyen o hacen parte de los procesos creativos de los y las artistas, generando modos de enunciación que hablan desde un lugar: la frontera, en sus diversas formas y experiencias, que se colocan en los cuerpos en tanto vidas y que se reconfiguran estéticamente a través del arte.

Lo cual, nos llevaría a pensar en las formas de arte que surgen a partir de un lugar donde se enuncia un carácter fronterizo y que se evoca claramente en las experiencias de vida de los propios artistas, proponiendo que dichas formas, son intrínsecamente políticas, porque revelan la cotidianidad de la vida en la frontera, expandiendo las estéticas de configuración de los cruces y los límites.

Por lo tanto, el arte se estaría analizando en atención a la construcción de un lugar y su enunciación: la frontera. Considerando que más que visibilizar los objetos del arte, es decir la materialización del arte, tratamos de comprender los procesos creativos en correlación con los cotidianos de Ciudad Juárez que llevan a dicha materialización.

En este sentido, probablemente el abordaje genere sospechas, por su débil acercamiento al análisis de los circuitos del arte y los términos estéticos a los que se inscriben los procesos creativos, dentro de los sistemas del arte; sin embargo, me parece que ello requeriría de un

enfoque de investigación tan amplio como el presente, que es posible de realizarse en otro momento, y/o desde otras disciplinas.

De este modo, propongo que el arte fronterizo en Ciudad Juárez viene a ser constructor de sensibilidades, que dan a ver la noción de frontera desde diversas estéticas, de acuerdo a las experiencias de vida de cada artista. Lo cual permite afirmar, que el cotidiano, entendido desde la experiencia de vida en la frontera, se encuentra intrínsecamente integrado al proceso creativo, pues hace parte de su materialidad y del común donde se organizan los sensibles; a su vez, dicho proceso creativo genera una devolución de la mirada del común, haciendo un recorte del sensible entre lo que ya está organizado políticamente, desde el régimen estético de la frontera, y las estéticas, que son posibles de construir a través de los distintos lenguajes artísticos, como formas de enunciación, que hablan desde la frontera como lugar, extendiendo sus significados y produciendo una reorganización en lo político.

Todo lo anterior se desarrolla en un proceso narrativo, tanto escrito como visual, dividido en 4 capítulos. No obstante, antes de introducir a quien lee este trabajo, hacia el contenido de cada capítulo, es necesario dejar claras algunas precisiones, sobre la forma en la cual se ha ido desarrollando la exploración del tema, teniendo como componentes fundamentales, a las imágenes, ya que estas desde su materialización se sitúan en forma de fotografías.

La primera de ellas es, que las imágenes, como poseedoras de conocimiento, son articuladoras de las reflexiones, análisis y narrativa, que integran la sensibilidad de la etnografía, Es por ello que, cada fotografía se sitúa en momentos específicos de la tesis y en espacios que tratan de dar tiempo a su lectura. Una lectura visual, que amplía la comunicación de la experiencia y el acercamiento a la investigación, a las sensibilidades de la ciudad, a la búsqueda de aquella organización de los sensibles dentro del régimen estético de la frontera, y al acercamiento de los procesos creativos que se sostienen sobre la experiencia de vida de mis interlocutores.

La segunda precisión, plantea la necesidad de generar un montaje fotográfico, que si bien, considera la interdependencia con el texto y la importancia de una referencia adecuada, que permita a modo técnico ser parte de un texto académico, trata de cuidar a su vez, que la imagen o fotografía en este caso, no se supedite al texto, en tanto descripción, evidencia o ilustración, como suele generalizarse en las investigaciones. De modo tal, que en algunas ocasiones encontraremos a la fotografía, como preámbulo de un capítulo, como detonadora de

las palabras, construyendo así una narrativa entre imagen y texto, y en menor medida, fotografías con títulos concretos y/o nombres de las obras, que, por tanto, forman parte de algunos trabajos o proyectos de los y las artistas.

Una vez explicitado lo anterior, que espero, sea tomado como parte de la riqueza de la diversidad metodológica, y de las posibilidades que tiene la antropología visual para ampliar las nociones de etnografía, procedo a desagregar brevemente cada uno de los cuatro capítulos.

El primero de ellos, nos introduce a los fundamentos de la investigación, acercándonos a la noción de frontera desde dos ejes: 1) pensándola en relación al lugar epistemológico dentro de la antropología visual, y 2) a partir del contexto de Ciudad Juárez, que es desde donde se nutre etnográficamente.

Un segundo capítulo configura el sustento teórico, formulando un análisis que articula la relación entre el arte fronterizo y la experiencia de vida. Así pues, se coloca una reflexión, apoyada por distintas propuestas teóricas, desarrollando en primera parte una aproximación al concepto de arte fronterizo, desde quienes han realizado trabajos sobre el arte en esta región, y/o quienes lo han evocado desde el carácter fronterizo; para luego colocar el sentido estético del arte y sus relaciones con la experiencia de vida; de modo tal, que se genera un corpus teórico, capaz de nombrar aquellas formas, en las que los procesos creativos incorporan a la experiencia de vida en la frontera, produciendo enunciaciones estéticas que dan a ver a la frontera como lugar.

Una vez teniendo los fundamentos teóricos claros, así como la perspectiva desde la cual se aborda el tema, el tercer capítulo se compone de la densidad etnográfica, nutrida por la experiencia de trabajo de campo en Ciudad Juárez, Chihuahua, en los meses de febrero a mayo del 2017, y mi encuentro con 6 artistas, mujeres y hombres, con quienes establezco una interlocución que me acerca a sus procesos creativos y su cotidiano. Este apartado, caracteriza dichos encuentros de manera específica, y se sostiene a modo de exploración sensorial, con el tejido entre fotografías y palabras.

Por su parte, el capítulo 4, viene a reflexionar sobre el proceso metodológico y sus distintas etapas, para lograr un acercamiento a los procesos creativos de las y los artistas, desde la colaboración, y a su vez, generar un proceso situado, desde el cual me enuncio. Aunado a lo

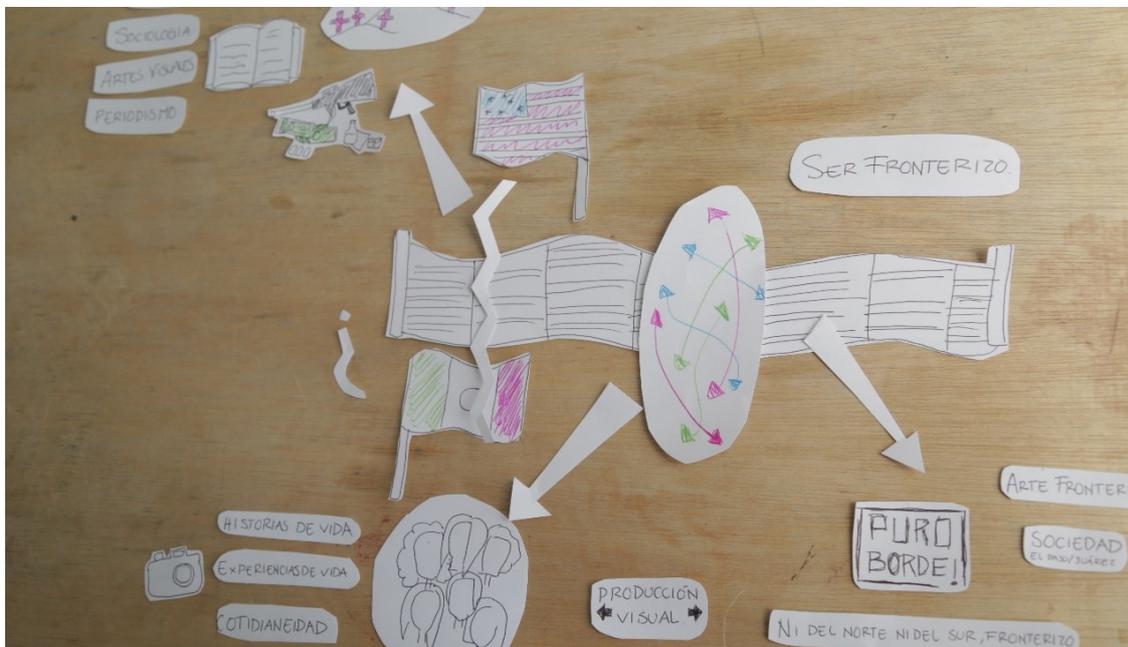
anterior, se condensa una reflexión que viene a pensar las distintas dimensiones desde las que se exploró a la imagen a lo largo de toda la investigación, en términos de la antropología visual.

Como último apartado se encuentran las conclusiones, encaminadas a concretar ideas sobre los siguientes puntos: 1) el arte y los sensibles, 2) el arte fronterizo, 3) el arte, la frontera y la antropología visual, y, por último, 4) el lugar, el arte y la frontera.

Capítulo 1

Aproximarse a la frontera

Imagen 2. Primeros bosquejos del planteamiento del problema.



Fuente: archivo personal del proceso de investigación. (2016).

1. Líneas y fronteras: los límites y los cruces

Acercarme e entender la frontera desde Ciudad Juárez, ha sido un proceso de investigación con varios giros y niveles de comprensión, que van de la mano con la exploración de lo que se quiere construir desde la antropología visual; esta disciplina, hace parte de la formación académica que sustenta la investigación y al mismo tiempo ha estado presente como un campo detonador de procesos, para explorar los abordajes a la frontera en sus distintas, materialidades, dinámicas y comunidades que la conforman.

Como un conjunto de líneas diversas que constituyen un tejido, que hablan de vidas, trayectorias, historias de ida y vuelta, regresos y cruces de un lado a otro, así es como he comenzado a vislumbrar desde lo más general a la frontera; a través de un ejercicio sensorial ligado a la experiencia de trabajo de campo en Ciudad Juárez, y que permite entenderla como un lugar que surge desde las imágenes. Por eso es que a veces pienso, que la frontera me comenzó a escribir antes de que yo la pusiera en palabras. En ese lugar, las imágenes evocan sentidos que las palabras a veces no pueden, éstas pasan por el cuerpo en tanto experiencia de vida, desarrollando una comprensión primaria por medio de las sensaciones, mismas que se convierten en una forma de aprender y analizar, en un abordaje del hacer antropológico, y que para mi caso han detonado en la experimentación de lenguajes, como la escritura de la imagen a partir del bordado de líneas y el montaje de estas, como proceso integral de la escritura de investigación.

También evoco el sentido de que la frontera me comenzó a escribir, antes de que yo la pusiera en palabras, porque la literatura que se tiene de Ciudad Juárez y por lo tanto, desde donde se comprende predominantemente su carácter, está vinculado con las características estructurales desde las que se abordan sus problemáticas, sin ahondar mucho en la vida cotidiana de los sujetos que la habitan. Esta literatura, aunada a la carga histórica y mediática que existe sobre Ciudad Juárez con respecto a los grados de violencia, feminicidios, narcotráfico, maquiladoras y otros aspectos más, hizo posicionarme ante el deseo de querer explorar una vida que fuera construida por las y los fronterizos; que fuera enunciada desde ahí, que hablara de sus vidas, de sus conflictos más cotidianos y también de sus complementariedades con El Paso, Texas, la ciudad contigua, que complementa la frontera.

Así, la vivencia sería la primera en percibirse antes que los miedos, y en este sentido, la escritura ha ido medianamente equilibrando la relación entre la experiencia y las formas dominantes en cómo se ha explicado e investigado la vida aquí.

Explorar desde el encuentro para acercarnos al cotidiano, algo así como lo que Tim Ingold (2015) menciona cuando habla acerca de *The method of hope* del antropólogo Hirokazu Miyazaki (2004).

Practicar este método no es describir el mundo o representarlo, sino abrir nuestra percepción a lo que está sucediendo allí, de modo tal que, al mismo tiempo podamos responder a eso. La antropología, creo, puede ser un arte de la indagación en este sentido. La necesitamos no para acumular más y más información sobre el mundo, sino para corresponder mejor con él (Ingold Tim 2015, 228).

Acercarme a pensar la frontera desde la antropología visual, ha resultado en un trabajo que, como investigadora, me coloca en nuevos lugares y nuevas formas de articular lo aprendido, desde el inicio de mi formación profesional dentro del área de la antropología social. Mientras que, aproximarme por primera vez a la frontera México- Estados Unidos, tomando en cuenta la situación geográfica y política que tiene para quienes hemos vivido en México, es asumir que esta experiencia, reconfigura en cierto modo, los imaginarios de ese norte donde predominan los discursos de la violencia; es, cuestionarse los nacionalismos que permean la vida cotidiana de los pobladores en relación con un país otro, y también, estar abiertas para comprender un lugar que se construye por sus propias dinámicas, aunque no es instituido y está mayormente visibilizado desde los límites territoriales y la seguridad entre países.

De la mano con lo anterior, realizar el vínculo entre frontera y antropología visual, posibilitó un proceso más consciente de su hacer, donde surgieron nuevas formas de construir el conocimiento, tal vez, inherentes a los modos de aprehender el mundo de manera personal y a las necesidades que surgieron para con el tema; en este sentido, construir un espacio para los sensibles de la frontera, incorporó el mismo cruce de las delimitaciones entre lo sensorial y lo científico; sensibles que permitieron potenciar a la experiencia de la investigación, y ser receptiva con la sensibilidad que los y las artistas expresan en sus procesos creativos.

Por lo tanto, considero que el hacer de la antropología visual, como proceso reciente y exploración metodológica desde la que me coloco, requiere de enunciar una posición desde la cual se hace y comprende a esta disciplina, no solo porque ello conlleva una responsabilidad del propio quehacer científico, también, porque dentro de la disciplina antropológica, al menos desde el contexto latinoamericano y de manera específica en México, la antropología visual, apenas aparece como complemento de los mapas curriculares en las licenciaturas, o figura como una herramienta meramente basada en técnicas del audiovisual. A pesar de que, históricamente la antropología se ha consolidado de manera importante en dicho país, recién comienzan a vislumbrarse espacios de serias discusiones epistemológicas y metodológicas que la antropología visual puede ofrecer desde sus más concretas propuestas y teorizaciones.

De este modo, propongo dos dimensiones desde las cuales me posiciono en la antropología visual en estos momentos, vinculadas con la posibilidad de establecer otras maneras de diálogos entre la teoría, el trabajo de campo y las maneras de hacer. 1) la que se pregunta sobre el lugar epistemológico que se construye desde la antropología visual, que ha hecho posible que la frontera, se entienda también, cómo hacer que permite la exploración y experimentación metodológica, en la relación entre antropología y arte contemporáneo. Y 2) como abordaje conceptual, que piensa la frontera desde Ciudad Juárez, a partir de las imágenes y los procesos creativos artísticos, colocando al mismo tiempo una reflexión más estructural, para pensar a las fronteras en un contexto actual, que permite replantear los modos de organización de lo político y las subjetividades, por medio de las enunciaciones estéticas en sus diversas formas y haceres.

1.1. Pensar la frontera y el lugar epistemológico desde la antropología visual

La primera dimensión, se pregunta entonces lo siguiente. ¿Cómo abordar la noción de frontera desde la antropología visual? Y, ¿Qué aporta el abordaje de la frontera en lo teórico de esta disciplina?

Uno de los ejes centrales de estas cuestiones, se enmarca en la permeabilidad que existe entre frontera y antropología visual, ya que este es un trabajo que comprende gran parte del hacer antropológico a partir del pensar la frontera, no sólo en el sentido de aproximarnos a un estudio de caso y un contexto donde se hace pertinente su análisis en lo cotidiano, sino lo que conceptualmente puede evocar, si vemos a ésta, como un campo que atraviesa también las maneras de hacer y pensar el conocimiento. Es decir, la frontera a partir de los

desplazamientos, los cruces, las delimitaciones, sus túneles, sus puentes, y la elaboración de un lugar epistemológico que, para esta investigación, está necesariamente vinculado a la relación entre antropología y arte contemporáneo.

Dicha relación, aparece en los debates de la antropología visual, como parte de las propuestas actuales, que hablan de la necesidad de replantear tanto a la noción de etnografía como a su proceso de construcción y su relación con el mundo. Propuestas como las de Taussig (2009), Mitchell ([1996] 2014), Marcus y Myers (1995), Schneider y Wright (2006), Tarek Elhaik y George Marcus (2012), Andrew Irving (2007), X. Andrade (2016), y Catalina Severino (2017), analizan los vínculos entre la antropología y el arte contemporáneo, y vienen a discutir, la conceptualización de antropología visual, así como sus métodos y sus múltiples formas de generar diálogos entre las imágenes, con la finalidad de “repensar tanto al trabajo de campo cuanto al conjunto de los procedimientos etnográficos como procesos abiertos, realizables con distinta temporalidad y frente a múltiples audiencias, espectadores y dialogantes con la ayuda, además de “para-sitios” (Marcus, 2012:436,439)” (X. Andrade 2016, 37).

En este sentido, la relación entre antropología y arte contemporáneo permite expandir los campos de reflexión y análisis, que se acercarían a comprender al hacer antropológico, ya no únicamente desde la etnografía clásica, como una escritura en la cual se avala e instituye mayormente la producción de conocimiento.

Así, la antropología visual y el arte contemporáneo, construyen un lugar para pensar las imágenes; estas últimas, problematizan el lugar epistemológico de la antropología, en tanto revelan su potencia como generadoras de experiencia, análisis y conceptualización de los componentes teóricos; la imagen, en tanto presencia que recupera un espacio para hablar de sí misma, antes que el texto o desde una relación horizontal. Las imágenes, que como bien lo dice Mitchell, “quieren igualdad de derechos con el lenguaje, no ser reducidas a lenguaje, al “signo” o al discurso...quieren...ser...vistas como individuos complejos ocupando múltiples identidades y sujetos...” (Mitchell 2014, 22). Dándoles un espacio propio, que permita componerlas en un diálogo que las incorpore y les deje hablar de aquello que quieren, “lo que las imágenes quieren de nosotros, lo que hemos fallado en darles a ellas, es una idea de visualidad adecuada para su propia ontología...” (Mitchell 2014, 21).

De esta necesidad, deviene gran parte de la propuesta antropológica que busca darle un lugar a la potencia de las imágenes, dentro de la metodología y el carácter etnográfico del conocimiento. Autores como X. Andrade (2016), apelan por la defensa de la expresión gráfica de la teoría y los datos que se incorporan al proceso de investigación y de escritura de la propia etnografía. Por un lado, desde sus diversos análisis enfocados a la curaduría, a la conceptualización y a las prácticas de la antropología visual, donde se incorpora la idea de tráfico, plantea que una manera de “hacer antropología visual orgánicamente...es incorporando imágenes en el propio método del trabajo de campo, el análisis y la sistematización de los archivos, y la, expresión gráfica de teoría y datos. (X. Andrade 2016, 30).

Esto, para la investigación, ha sido un proceso dado de manera “orgánica”, como bien lo señala Andrade (2016), aunque los tiempos de la institucionalidad académica limitan dicho desarrollo, en el sentido de ajustar los momentos con la productividad del conocimiento. No obstante, lo que me ha otorgado este proceso, además de escribir una tesis, es el hecho de concebir tiempos de investigación y formas, más coherentes con la experiencia y que se acerquen de manera sensible a los temas y a las relaciones que se construyen en trabajo de campo.

Así mismo, el hecho de aproximarme a explorar la frontera desde la imagen, ha logrado construir una postura epistemológica, y a su vez ética, que, basada en la experiencia, toma como matriz para pensar, a la propia corporalidad de quien explora, de quien realiza la investigación y de la mirada que se va construyendo. Pensar la imagen, pone también el hecho de plantear la relación que se tiene con la cámara, con el dibujo, con la grabadora, con la misma escritura y con aquellos dispositivos y tecnologías, que construyen nuestra relación con el mundo y con aquello que estamos percibiendo, para desarrollar las investigaciones.

De la mano con lo anterior, pensar la imagen, pone al descubierto el conflicto de aquello que se ve y de cómo es visto, planteando una delgada línea que cuestiona a lo que se pone en la escritura de la imagen para ser percibida; explorar esta parte, ha sido concebir un lugar de la antropología visual que da potencia a la imagen, en el sentido de saberla evocación, de saberla síntoma y de pensarla entre lo visible y lo invisible.

De este modo, la antropología visual extiende los campos de conocimiento y las formas desde las cuales es construido y cimentado. Hacer antropología visual, ha sido una exploración intelectual que navega entre lo intuitivo y lo racional, en el sentido de evocar formas que se escapan a los regímenes académicos de la ciencia, pero no por eso dejan de ser procesos elaborados, que llevan a cabo un análisis y una crítica. En este sentido, la antropología visual, relacionándola con la noción de frontera, viene a construir un lugar abierto, que genera posibilidades metodológicas y epistemológicas para la comprensión de lo social y los fenómenos contemporáneos.

1.2. Pensar a la frontera desde Ciudad Juárez

Por otro lado, la segunda dimensión desde donde me coloco en la antropología visual, corresponde a plantear el abordaje conceptual, que piensa a la frontera desde Ciudad Juárez en imágenes y procesos creativos del arte.

Aproximarme a comprender la frontera desde Ciudad Juárez, me ubica en un territorio donde hace sentido este análisis por su condición de ciudad fronteriza, que se expresa tanto en las relaciones estructurales como en la vida cotidiana. A la vez, pensar dicha aproximación a partir de la imagen, me lleva a analizar los sentidos estéticos que revelan aquellos cotidianos, y que, de alguna manera, son parte de la materia que los y las artistas, desde sus procesos creativos, ponen en relación con experiencias estéticas que construyen sensibles y formas que devuelven la mirada del común. De este modo, pensar al arte en relación con las nociones de frontera, genera maneras de habitarla, porque dicho vínculo, se involucra activamente en la vida social y se construye desde las experiencias.

Esta manera de abordar los procesos creativos, reconoce la afectación que tienen las imágenes sobre nuestras vidas y la potencia política de éstas, para jugar dentro de los campos de lo visible y lo invisible, de lo que se reconoce y lo que no, de lo que deviene futuro a través de la presencia, como nos dice Homi Bhabha (1994):

Estar en el “más allá” entonces es habitar un espacio intermedio, como puede decirlo cualquier diccionario. Pero habitar “en el más allá” es también, como he mostrado, ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunalidad humana e histórica; tocar el futuro por el lado de acá...-siendo

entonces- el espacio intermedio del “más allá” ...un espacio de intervención en el aquí y el ahora (Bhabha, 1994, 23).

Además de esto, considerar los procesos creativos para dar sentido al arte, desde sus maneras de habitar la frontera, sugiere el hacer desde su carácter político, vinculado con un común y con experiencias de vida que atraviesan estos procesos creativos, reconociendo las subjetividades políticas de dichos haceres.

Así, el siguiente ensayo se plantea como una introducción sensorial al cotidiano y a los sentidos estéticos de Ciudad Juárez que, desde mi exploración de trabajo de campo, revelan la mirada de la presencia, de los encuentros y de los desplazamientos, a partir de cuatro momentos centrales. El primero, que lleva por nombre “las líneas de la frontera”, como un segundo “configuraciones estéticas de lo fronterizo”; desde un tercer acercamiento “materias de lo sensible” y como último “cuando los lugares se vuelven la frontera: dinámicas y cotidianos”.

Como bien lo dice Vázquez (2011):

-un-...ensayo fotográfico de profundidad, huele o roza lo autobiográfico desde imágenes alegóricas de la vida del fotógrafo...entroncamientos entre lo fotografiado y el autor que mira por la maquina fotografadora y siente desde el silencio de su vida de armador relatos visuales (Vázquez Escalona 2011, 306).

Pero al mismo tiempo, el montaje de imágenes y su selección cuidadosa para con el tema, que piensa y siente cuatro aspectos fundamentales que se componen como grados de acercamientos y de vinculaciones con los sentidos más cotidianos de la experiencia de vida en la frontera.

Dar a ver a través de esta escritura que se presenta a modo de ensayo fotográfico, surge además de la necesidad de poner a la imagen como presencia tan válida como la descripción densa en palabras.

Las imágenes, como lo reitero a lo largo de la tesis, despliegan sentidos de lo visible y lo invisible, “de la videncia más que de la evidencia. Del rastro más que de la prueba” (Vázquez

Escalona 2011, 308), que no son posibles de construir sin la experiencia; cada una de las fotografías en tanto imágenes, aparecen como síntomas de aquello que posteriormente hará sentidos en la construcción de los tejidos sensibles, de los procesos creativos de las y los artistas.

Por último, el montaje de este ensayo se presenta haciendo un juego entre la imagen y las palabras que evocan éstas, la imagen como detonadora de memoria que devela la experiencia y permite extender sus sensibles a la palabra. La palabra, que se presenta de manera en ocasiones más cerca de la imagen y otras permanece más distante.

1.2.1. Habitar una frontera: Ciudad Juárez y El Paso

“...el pensamiento fronterizo surge del habitar no el afuera, sino la exterioridad, el afuera construido por el adentro” (Mignolo 2015, 379).

1.2.2. Las líneas de la frontera

Aún recuerdo cuando a mi llegada veía desde el avión aquel terreno accidentado que daba tonos marrones en diferentes profundidades. Algunas combinaciones derivaban en un contraste montañoso, cuya escala terminaba en amarillos conformando planicies.

En aquella vista podía observar líneas, trazos agitados, gruesos, quebrados; hechos con rudeza por aquellas montañas que los atravesaban, y que me producían la curiosidad y el deseo de ver la línea fronteriza, aquella división territorial que en imaginarios se torna como un límite únicamente.

También pensaba que una frontera tan grande, la cual atraviesa todo el norte de México y el sur de Estados Unidos, no pasaba desapercibida incluso viéndola desde un avión, pero hasta ese momento, por más que trataba de distinguirla no la veía.

Tan solo pude captar desde aquella vista un mensaje para el aire desde la tierra, casi llegando al aeropuerto que decía: “Viva vive Juárez”; y un mensaje desde el interior del avión, que me hablaba de esa línea, pero en un sentido más abstracto, al escuchar a una señora que platicaba con otra y decía: “ella siempre ha tenido la ilusión de El Paso.



Imagen 3. La fisicalidad del límite inscrita en un muro, un bordo o los diques en el Río Bravo. Síntomas de la seguridad, del miedo, de la criminalización de los cuerpos y del racismo, que se despliega de muchas formas, que se reitera y se refuerza en nombre de la seguridad nacional, a veces por agua, por tierra, o por el aire desde cámaras de vigilancia y potentes luces o desde los cuerpos policiales que conforman la Border Patrol.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 4. Físicamente, la barrera está compuesta por solidas piezas de hierro que se levantan a más de 5 metros. Cada tanto se contabiliza la longitud de esta, desplegada de este a oeste entre Estados Unidos y México.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Anapra, Ciudad Juárez.



Imagen 5. Entre las variaciones del terreno que delimita los linderos entre dos Estados-nación, existen diversas formas de reiterar el límite. Simbólicamente los elementos juegan a diferenciar, y políticamente, el cruce de este señalamiento, o la “dislocación” del mismo, resulta ser un “delito federal punible por México y Estados Unidos”.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Museo Casa de Adobe, Ciudad Juárez, en límite con Nuevo México y Texas.



Imagen 6. Aquello visible es lo que se revela ante la mirada y ante la materia. Estar ahí también era saberme limitada o ilegal para entrar a ese otro lado porque no tenía visa.

Aquel muro que nos dice tanto de la historia, de las ideologías de las naciones, de los territorios divididos, de los aranceles de las mercancías, de muertes en el intento de cruzar, y al mismo tiempo, de un ir y venir de vidas, de deseos, de pasos y de vínculos emocionales.

Mientras tanto, en la superficie del Río Bravo, yacen un zapato y un sombrero, en dirección hacia el norte.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Bordo del Río Bravo.



Imagen 7. El muro, en tanto síntoma, revela más de una situación, cuyos vínculos con la desigualdad entre territorios, la violencia y su capitalización desbordada, se extiende en las subjetividades de mujeres y hombres. José Luis Castillo busca a su hija desaparecida desde el año 2009.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Valla fronteriza, Anapra, Ciudad Juárez.



Imagen 8. Las líneas más finas y con direcciones diversas son las que se alcanzan a ver desde los desplazamientos cotidianos, que dan cuenta de la vida, que construyen sentidos que unen a un lado y al otro de la frontera desde los cruces.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Puente Internacional Paso del Norte. Aduanas fronterizas.



Imagen 9. Los puentes en Ciudad Juárez concentran trayectorias diarias que van de El Paso a Ciudad Juárez o viceversa. Cruzar entonces, se convierte en algo cotidiano que vuelve a la frontera posible para construir formas de vida que dan a ver conflictos y complementariedades.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Puente Internacional Paso del Norte. Túneles de cruce hacia norte y sur.



Imagen 10. El tren, compone particularmente una línea que cruza varias veces durante el día, de sur a norte y viceversa. Este cruce es históricamente una de las primeras infraestructuras que modernizó el tráfico de mercancías, así como su institucionalidad.

El 23 de marzo de 1884 llegó a la frontera chihuahuense el primer tren procedente de la Ciudad de México, que había realizado el trayecto de casi dos mil kilómetros en solo cinco días. Meses más tarde se construyó un puente sobre el Bravo para que el ferrocarril se uniera a la ciudad de El Paso (González de la Vara 2009, 122)

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Izquierda: vías del tren cerca del centro histórico de Ciudad Juárez; derecha: Puente negro, Ciudad Juárez.

1.2.3. Configuraciones estéticas de lo fronterizo

Hablar de lo fronterizo en Ciudad Juárez, evoca tiempos en la historia que nos permiten conocer los dolores y las batallas que este territorio ha vivido. Este carácter, juega además con sentidos institucionales que ensalzan la historia de la frontera, en algunos puntos del tiempo, pero también la criminalizan y controlan desde sus herederos y herederas actuales.

Si una intenta caminar desde el “Puente Internacional Paso del Norte”, que es el que observamos en las fotografías anteriores, podemos imaginar una línea que va de norte a sur, concibiendo el cruce entre Ciudad Juárez y El Paso. Sobre esa línea es que ubicamos a la Avenida Juárez, que, por su relevancia histórica, a partir del momento en que se dividió el territorio en 1848, da cuenta de épocas de vida en la ciudad y de sus dinámicas actuales.

Caminar por la Avenida Juárez es como imaginarse el umbral antes y después de cruzar a uno u otro lado. A lo largo de casi un kilómetro, esa avenida encuentra su peculiaridad por los espacios que la conforman; más de veinte cantinas, sitios para comer burritos, que son una manifestación de la comida tex-mex, u otros platillos de la cocina tradicional mexicana, o alguna que otra tienda de suvenires con fachada de la década del 70.

La Avenida Juárez y otras calles aledañas, que conforman los primeros cuadros del centro histórico, nos hablan de su historia y de sus complejas imágenes, en las cuales se involucran estereotípicamente la diversión y el turismo, bajo imaginarios de la comunidad norteamericana. La construcción de lo exótico para el otro, que, en este lugar ya no es tan otro, es un transeúnte, alguien que se une a la dinámica del cruce, junto con parte de la vida cotidiana de los habitantes de Juárez, en la que se manifiestan las relaciones de sociabilidad y de poder, pues por mucho tiempo las cantinas y el turismo de diversión fueron el sostén económico

Así mismo, conformar una mirada de lo fronterizo a partir de lo institucional, es remitirnos a una mirada, orientada hacia el que mira, pero también hacia el que vive al interior; es remitirnos a la importancia que tiene históricamente la Revolución Mexicana y a otros momentos históricos, en el que han surgido personajes representativos como el de “Tin-Tan: El Pachuco de Oro”; que devela además las vidas otras, que lo recuperan en su cotidiano.



Imagen 11. El mercado Juárez, desde sus comienzos, fue pensado como un lugar de venta para artesanías que, exotizadas por el ojo extranjero, representaban a la cultura de lo mexicano. Actualmente si una entra a este mercado sentirá con aire de nostalgia aquella dinámica de hace algunas décadas. Uno que otro puesto permanece abierto, pese a la oscuridad, pese al polvo, y el abandono de un tiempo que también hizo estragos ahí.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Mercado Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 12. Las cantinas de la Avenida Juárez y el centro histórico de la ciudad son lugares en los que se han originado dinámicas que hasta ahora prevalecen. Una de ellas es la reafirmación pública de las relaciones de poder entre mujeres y hombres, y con ello la articulación de las representaciones de los cuerpos masculinos y femeninos y/o feminizados.

Fuente: Registro de trabajo de campo. (2017). Avenida Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.

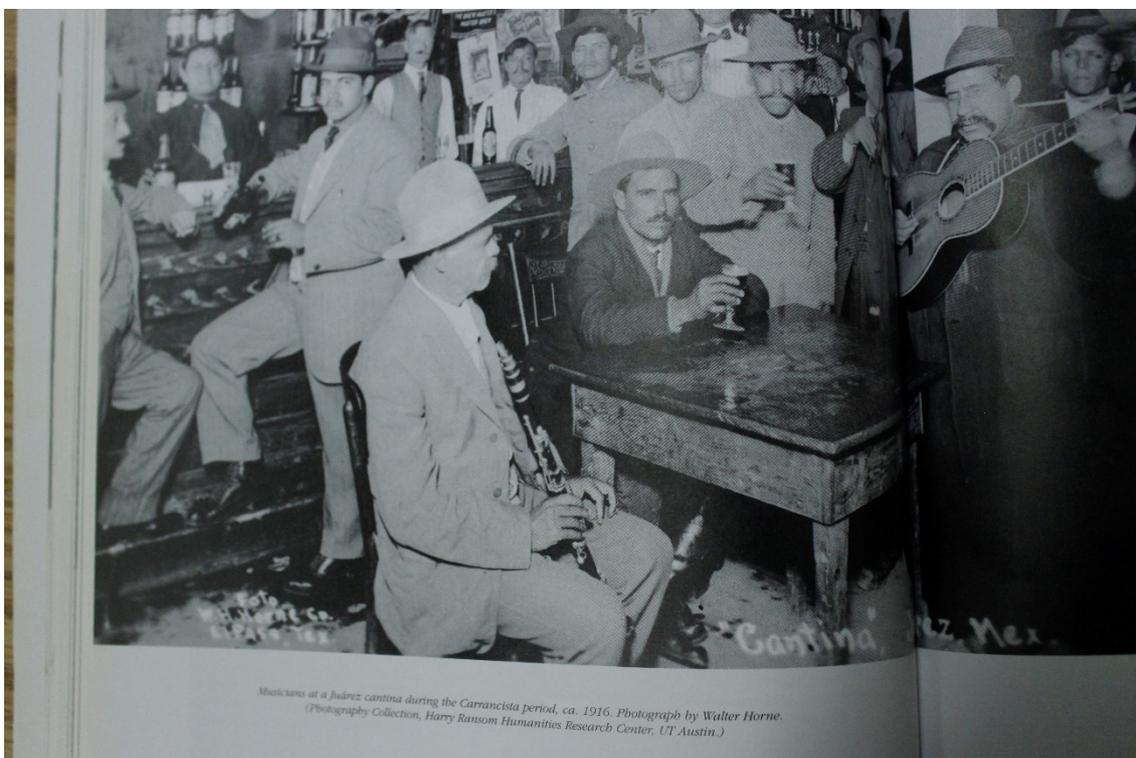


Imagen 13. Así mismo, en algún momento estos lugares, fueron con mayor medida, los sitios de un cruce de norte a sur, en contexto de la prohibición de alcohol en Estados Unidos, en las primeras décadas del siglo XX. De modo tal, que se generaban dinámicas particulares en las ciudades fronterizas del lado mexicano, tal como se cita a continuación:

El moralismo que entonces imperaba en Estados Unidos alimentaba la fama de Ciudad Juárez como un lugar pecaminoso y esa era la característica que lo hacía tan atractivo para muchos estadounidenses.

Esta situación peculiar dio origen a la cantina conocida como A Hole in the Wall: Un Agujero en la Pared. Un emprendedor negociante construyó una pared sobre la línea fronteriza y puso algunos agujeros en ella, de manera que al asomarse por ellos el cuerpo de los clientes quedara en territorio norteamericano pero su cabeza en México y así pudieran consumir cualquier bebida alcohólica sin salir siquiera de Estados Unidos. (González de la Vara 2009, 153).

Fuente: Archivo de trabajo de campo (2017). Toma fotográfica del libro “Ringside Seat to a Revolution: An Underground Cultural History of El Paso and Juárez: 1893-1923” de David Dorado Romo (2005). Fecha de captura (2017).

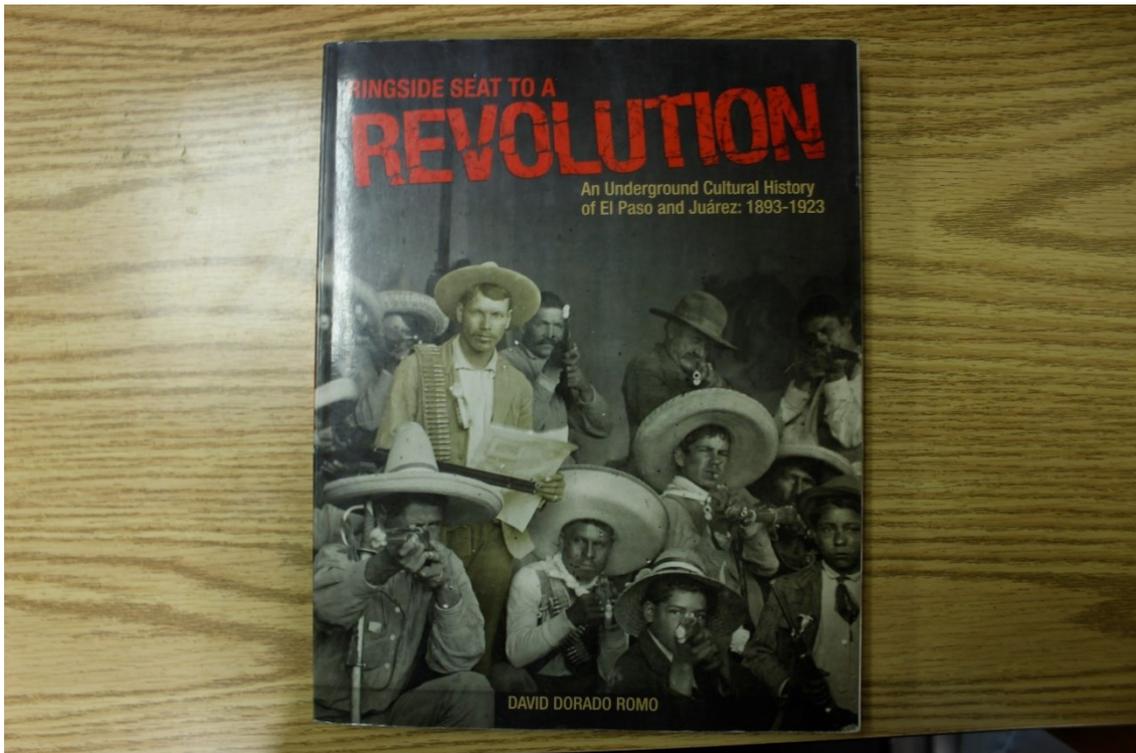


Imagen 14. No obstante, las representaciones de Ciudad Juárez y sus habitantes, también se vieron permeadas en el momento histórico de la Revolución Mexicana, pues la frontera fue un lugar relevante en el cruce de mercancías como armas y municiones, y como cuartel general del gobierno maderista e importante centro de espionaje en 1911. (González de la Vara, 2009). Congregando así, a una diversidad de periodistas que cruzaron de El Paso y otros lugares de Estados Unidos, hacia Ciudad Juárez, para documentar la guerra.

Fuente: Archivo de trabajo de campo (2017). Toma fotográfica del libro “Ringside Seat to a Revolution: An Underground Cultural History of El Paso and Juárez: 1893-1923” de David Dorado Romo (2005). Fecha de captura (2017).



Imagen 15. La mirada devuelta del pasado, ese que ha sido construido históricamente en gran parte por las imágenes fotográficas que realizaron periodistas que cruzaban de Estados Unidos para documentar la guerra que también se volvía espectáculo y que vendía. Esa mirada devuelta que hoy se instituye en la historia de la ciudad, configurando la identidad de los juarenses e incluso de los paseños. La Revolución como campo de batalla principalmente masculino y de cierta naturaleza de resistencia que sigue persistiendo en sus habitantes.

En cierta forma la visualidad que se construyó desde este punto de la historia a partir de la fotografía, comienza a ser un primer vistazo a la particularidad de las relaciones que se tejen en la frontera y que hacen evidente el cruce como carácter inherente de la vida, principalmente por dinámicas económicas y políticas de la región que formaron históricamente Ciudad Juárez y El Paso.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Museo “Casa de Adobe”, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 16. Figuras como “El Pachuco” forman parte de una caracterización de aquello que cuestiona las fronteras y los nacionalismos; cuerpos que juegan un carácter provocador de las estructuras políticas y estéticas.

El “pachuco”, expresión típicamente fronteriza y que, si hemos de creer a la gente que ha vivido en Ciudad Juárez, aludía también a quien se “iba al Chuco”, es decir, a El Paso, figura que incluso habrá de ser polémicamente objeto de análisis por Octavio Paz. (Sánchez Benítez 2013, 274).

La imagen del pachuco se ha reforzado desde el estereotipo de Tin-tan a través del cine, una tecnología que da reconocimiento y legitimación a un cuerpo y una personalidad, que al mismo tiempo la enuncia y determina.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Plaza de armas, centro histórico de Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 17. Desde Juárez la figura de Tin-Tan es incorporada de maneras más políticas, sobre todo por su juego de la estética dentro del movimiento del pachuquismo, que surgió en los años 40's y se desplegó como una forma de vida y presencia tanto en Estados Unidos como en México. Reafirmandose a partir de los elementos estéticos que han identificado al Pachuco, y al mismo tiempo desde la toma de espacios públicos por agrupaciones de pachucos en Ciudad Juárez.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Plaza del Mercado Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 18. Nos encontramos con un personaje visible, capaz de configurar a lo largo de la historia un sentido del ser fronterizo, y por tanto de lo que implica la experiencia de vida en la frontera, el carácter que contiene desplazamientos, irrupciones políticas y territoriales, incluso ideológicas para con ambos lados.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Plaza del Mercado Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 19. Su ambigüedad, pero al mismo tiempo su afirmación como ninguno. Eh ahí su potencia en tanto imagen, su actualización en tanto carácter de fronterizo que se posiciona políticamente ante los embates del poder y la securitización.

Si bien, Tin tan, ha influido de manera importante para legitimar esta figura y también para estereotiparla, la imagen del pachuco en tanto movimiento y presencia sigue siendo provocativa, ya que, si bien en Ciudad Juárez es reconocida como figura representativa de este lugar, no es totalmente incorporada para ser un producto de la cultura de masas. Aún hay algo de ella que corrompe, que no es de uno u otro lado, pero está presente en ambos.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Paseo entre la avenida Juárez y 16 de septiembre. Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 20. El desierto entierra y descubre cosas a través del viento donde susurran sentires, palabras e historias que viajan kilómetros. En ocasiones, detiene la vida cotidiana con las tormentas de arena que obliga a los habitantes a no salir, con aquellos fríos que hacen navegar al agua en forma de nieve haciendo necesario el abrigo, o con los calores que hacen buscar la sombra y el frescor de la humedad.

El desierto descubre al cuerpo, vulnerable, que aun así resiste en ese tiempo y en ese lugar.

Fuente: Archivos de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

1.2.4. Materias de los sensible

Cuando hablo de aquella estética de lo fronterizo, es tratando de aproximarme a su comprensión desde la experiencia de los encuentros en trabajo de campo, que se develan con la imagen en la fotografía.

Al caminar, la estética fronteriza se hace presente en las calles, en las aceras, en los muros de las casas, en los lugares abandonados, en el mismo desierto que, como entorno natural de esta región, atraviesa la propia naturaleza de las formas de vida humanas.

Aquello que se ve es como un síntoma, pues despliega sentidos de vida y dinámicas políticas, económicas y sociales; a veces síntoma de enfermedad otras más de lucidez.

Es como si la imagen nos estuviera contando de aquello que no se ve por lo que se ve y el lugar o la situación donde se ve. Contar con imágenes se vuelve así un ejercicio que despliega conexiones con el cotidiano, con las formas de habitar y con aquellos procesos más estructurales.



Imagen 21. Caminando por la colonia Santa María, situada al sur de la ciudad, se encuentran entre las calles polvorientas, de los vientos de desierto, casas de un solo piso, unas pegadas de las otras. De las primeras características que observo, las protecciones en cada casa, diseñadas de formas diversas y permanentes, siendo barreras hacia la vista del otrx, o la posible entrada.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 22. En Juárez, existe una estética permeada por la acumulación o consumo de objetos que cruzan de El Paso por medio del llamado tráfico hormiga. Estos, se vuelven mercancías al momento de estar en el sur, y son intercambiadas en las plazas intermitentes de espacios públicos, llamadas “segundas”.

Se despliegan así, sensibilidades que nos evocan a la organización y disposición de los objetos, a la reutilización, a la reparación; en conjunto, a la readecuación de la materia que cruza como deshecho desde Estados Unidos, para ser puesta a la vida en el otro lado.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 23. En una de las calles cercanas al muro fronterizo, las paredes. Distantes, de hogares imaginarios, se expresan, para quien camina y para quien vive por ahí.
Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 24. Con Mario, pude conocer este lugar, un espacio apropiado por mujeres y hombres jóvenes para reunirse a pintar, y habitado también por otras personas. “El Under” le llaman.

Una construcción que a la vista parece un patio muy grande, pero al bajar las escaleras se descubre en varios cuartos que, bajo sombras y luces que llegan desde el exterior, dejan ver una enorme cantidad de grafitis; cuyas intervenciones de jóvenes de Ciudad Juárez, o de otras partes, cubren las paredes y los techos, de aquel espacio de concreto que se convierte en un centro cultural, en un lugar para la expresión gráfica.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

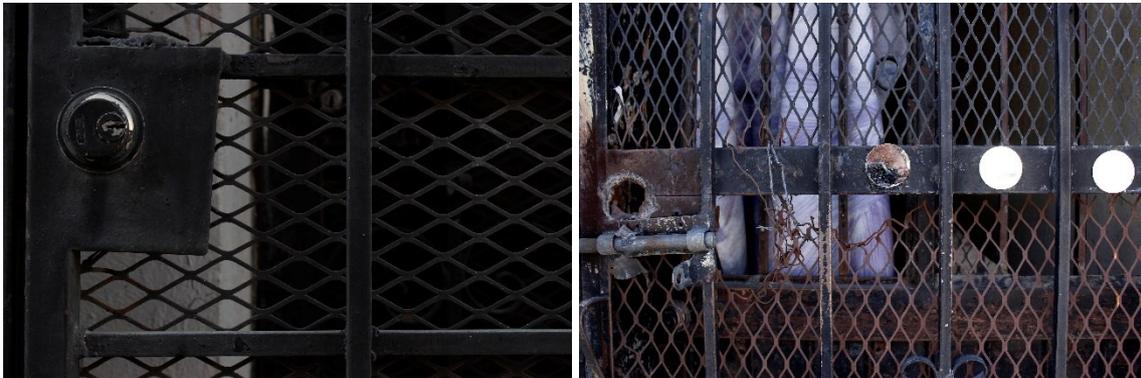
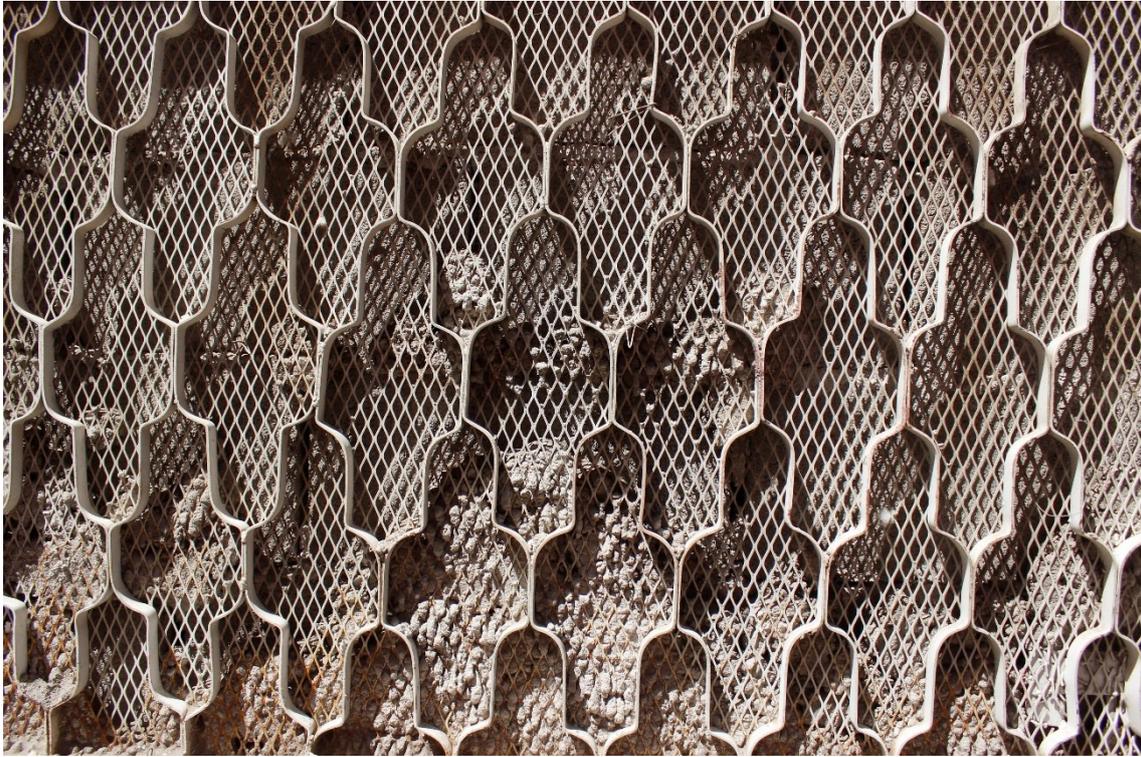


Imagen 25. Las puertas y ventanas con “espring”, diseñado para los tiempos de calor, además de mantener frescas las casas y al mismo tiempo protegidas, me transmitían también la sensación de encierro.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 26. En las primeras manzanas del centro histórico casi no hay casas habitación, lo que más predomina son locales para negocios de distintos tipos, bares, restaurantes y hoteles. Algunos de éstos últimos son usados por polleros, como lugares de espera para las personas que quieren cruzar hacia Estados Unidos.

Quien habita el centro histórico se da cuenta que existen tiempos más silenciosos a determinada hora, que el día y la noche tienen distintos ritmos, presencias y dinámicas, de modo tal, que los objetos que se disponen en los espacios pueden contarnos más de una historia.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.

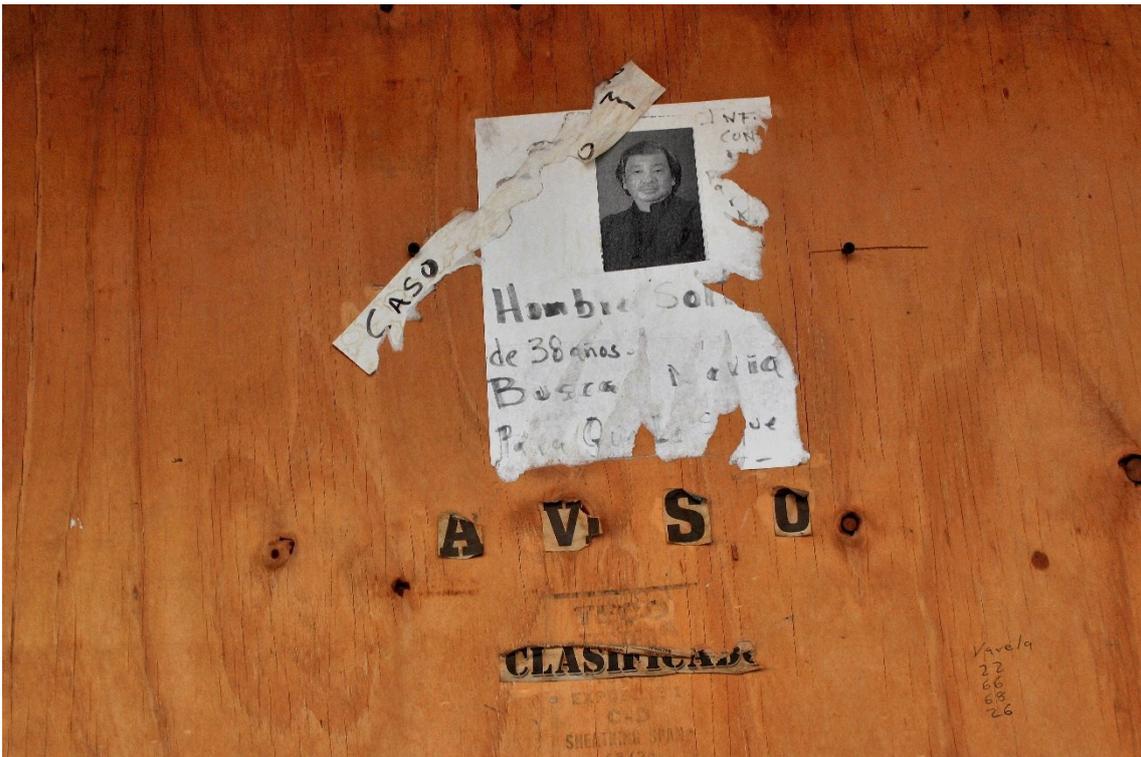


Imagen 27. Si una mira las paredes de las calles con detenimiento, podrá observar escrituras de distintos tipos, que sugieren historias como ésta, de la búsqueda.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 28. Otras escrituras, enuncian las desapariciones de mujeres, a la luz de rostros que, desgastados por el tiempo, continúan denunciando la corrupción de las autoridades y los fondos oscuros de la presencia de un segundo estado, como menciona Rita Segato.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 29. En ambas fotografías aparecen huellas de búsqueda, y manifestación de la exigencia a las autoridades y a la sociedad, ante la desaparición de mujeres y feminicidios.

En las calles del centro histórico es muy común ver esto sobre las paredes, o en los postes de las esquinas, se resisten y persisten, tanto como la memoria oculta entre varias capas, pese a que en el 2008 las autoridades municipales prohibieron pegar pesquisas porque daban mala imagen.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 30. La ciudad habla desde el concreto, desde sus paredes, las imágenes parecen contarnos historias que tratan de ser olvidadas desde su cotidiano porque el dolor y miedo aún persiste y es recordado con cada desaparición o muerte.

Juárez permeada por la violencia, pero generosa. Probablemente indiferente a las imágenes, pero receptiva en los sentires.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.

1.2.5. Cuando los lugares se vuelven la frontera: dinámicas y cotidianos

Habitar la frontera es así mismo, construir lugares desde su materia, aquella de múltiples posibilidades y también de imposiciones, de consecuencias del lugar que tienen las mercancías y las prácticas de consumo en Estados Unidos y en Latinoamérica.

Una dinámica que se hace presente en el cruce y que atraviesa la vida de los habitantes de Ciudad Juárez en la vida diaria, es el consumo de mercancías de segunda o tercera mano que llega de Estados Unidos, en pacas a través de comercializadoras o en autos propios.

Esta es una práctica de reciclaje de los productos de consumo estadounidenses que se desechan, y que involuntariamente se da como una de las principales estrategias económicas y de consumo cotidiano para los juarenses.

Estas prácticas, componen sentidos de lo visual, de lo material y de los dinamismos que se le pueden dar a la mercancía en sentidos más creativos, utilitarios, y hasta emocionales. Desde las segundas, fácilmente una se puede ir haciendo de sus cositas para amoblar una casa o decorarla, para vestir o para calzar.

Las posibilidades de la mercancía caben aquí de muchas maneras porque “sobra”, y sus costos son accesibles para el salario de la mayoría de habitantes. La estética de acomodo es también una estética de la circulación de objetos que entran a la vida privada de los habitantes; que se instala en sus casas y que continúa como segunda, si es que se tienen demasiadas cosas que no se han usado o que ya completaron su ciclo en esas vidas.

Las segundas despliegan sentidos en la vida cotidiana, pues construyen formas de entender la relación con las mercancías, estos segundos usos se convierten en una forma de vida fronteriza que también adapta el transporte público, que cambia las historias de los objetos para darles otra vida.



Imagen 31. La reutilización y adecuación de transportes, es común presenciarla, por el numeroso tráfico de automóviles y transporte público, que llega desde Estados Unidos hacia las zonas fronterizas del lado mexicano. En algunos de ellos se instalan negocios ambulantes y otros más funcionan como transporte público, o transporte de personal.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 32. La industria de la maquila, es una de las fuentes principales de la economía en la región y las dinámicas laborales de los y las habitantes de la ciudad, cuya movilidad diaria, a distintas jornadas de trabajo, es sostenida por el transporte de personal, propio de las diferentes maquilas que existen en diferentes puntos de la urbe. Estos son camiones que tiempo atrás fueron usados como transporte escolar en lugares de Estados Unidos y Canadá.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 33. Las segundas dan a ver una estética del acomodo en la ciudad, de aquella materia que ha cruzado y que nos sugiere formas de vida; al mismo tiempo, generan apropiaciones de los espacios públicos, construyendo lugares de socialización y circulación de objetos, unos más estables y otros momentáneos, para el paseo, la curiosidad, la búsqueda, la observación de los objetos y su compra, si es que convence o en necesaria.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Segunda “El Hoyito”, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 34. Tenis marca Nike, Adidas, a un costo increíble, tan increíble que, de una buena vez, después de un jueves de paga, podrías comprarte dos pares. Los más cómodos, o los más coloridos, aunque los uses muy poco, tan poco, porque no hay mucho tiempo para salir a dar un paseo, o ir a algún parque a correr, el precio aquí no importa, porque la gente gana lo suficiente como para consumir en “las segundas”.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Segunda de la colonia Santa María, Ciudad Juárez, Chihuahua.



Imagen 35. Ahora pienso, y me imagino como es la vestimenta de los cuerpos fronterizos.

El juarense que se viste en la segunda, carga simbólicamente la estética del estadounidense, con marcas que nos remiten al propio consumo, a la imagen de los comerciales internacionales, a las grandes cadenas, y/o a la ropa con texturas extrañas, colores y combinaciones exóticas, que no en todos los lugares vemos, mucha ropa a rayas, sudaderas casi siempre, suertes, pantalones de mezclilla, blusas térmicas, calcetines nuevos o usados, incluso ropa interior como brasiers, todo al alcance para que un cuerpo juarense se vista si es posible con menos de 200 pesos.

Con fusiones tanto de marcas como de telas y colores, al final la vestimenta es American Style a la mexicana, o a la fronteriza, porque ya el mismo sentido del consumo responde a esto, a una forma de consumo particular de cosas básicas y otras no tan básicas que vienen de El Paso.

Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Segunda de la colonia Santa María, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Capítulo 2

El arte y lo cotidiano: el sensible y el hacer

Imagen 36. Paste up en uno de los callejones cercanos a la plaza cervantina.



Fuente: Registro de trabajo de campo (2017). Colonia centro, Ciudad Juárez, Chihuahua.

1. Introducción

Dar a ver la frontera como lugar, ha sido uno de los ejes que atraviesan toda la investigación, detonando una problemática que se en el régimen estético de la frontera, donde concibo los límites, pero también las posibilidades de ésta. Dichas posibilidades, se fundamentan en aquellos procesos en suelo firme y en tiempos de la vida, que hacen necesario el pensar aquello que se invisibiliza o queda por fuera de los marcos políticos hegemónicos, que organizan la vida social en Ciudad Juárez.

De este modo, las posibilidades de la frontera, han surgido al momento de aproximarme a comprender los procesos creativos de Ingrid Leyva, Mariana Maese, Mario Romero y de Aron Venegas, Jorge Pérez y David Flores (entendiendo a estos últimos tres, dentro de la red de artistas fronterizos “Puro Borde”); cuyas formas, están intrínsecamente relacionadas con sus experiencias de vida en la frontera, que son diversas, en el sentido de sus dinámicas diarias, sus historias de vida y sus corporalidades, pero al mismo tiempo entrelazadas en un común, que es donde se problematiza al régimen estético de la frontera y al mismo tiempo, donde pienso su reorganización.

Así, ver al común como experiencia de vida, nos estaría concediendo la facultad de desplazamiento por entre el régimen estético de la frontera, desde la construcción de cotidianos y haceres, donde considero al arte, como un hacer, desarrollado en procesos creativos que generan estéticas, y, por lo tanto, modos de enunciación, que cuestionan al régimen, desde un lugar que hace parte del disenso político de lo estético; de esas formas que devienen en respuesta y resistencia a lo estético dominante, de aquello que se invisibiliza, porque no tiene cabida en la organización dada de lo político, de ese que es atravesado por otras sensibilidades, de aquello que permite hablar desde otros lugares de la frontera, que la cuestionan y la expanden.

Es bajo esta mirada, que autores como Rancière (2009, 2005), Tim Ingold (2009, 2011, 2013) y De Certeau (2000), vienen a ser fundamentales para argumentar, como las configuraciones de la vida cotidiana, que devienen de la experiencia de vida y del hacer artístico, que está atravesado por la experiencia de vida, se integran para pensar a las subjetividades políticas y los procesos que conllevan la lucha de espacios que construyen lugares, sensibles y visibilidades de la frontera a partir de lo estético, que estaría fundamentando la comprensión del arte fronterizo en Ciudad Juárez, México.

Concebir a la frontera como lugar, daría a conocer formas de vida que cruzan los límites y que extienden sus posibilidades, formas de habitar que se ubican en “el entre”, que propone Homi Bhabha (1994) y en una manera de aproximarnos a construir epistemológicamente la frontera, desde enunciaciones surgidas en el arte, pero también, desde otros campos, que juegan lo político desde el conocimiento de las ciencias sociales, como la perspectiva del “pensamiento fronterizo” de Walter D. Mignolo (2015) y los “conocimientos situados” de Donna Haraway (1995), así como desde la estética literaria que compone Gloria Anzaldúa (2016) para enunciar su sentido de lo fronterizo en la “nueva mestiza”.

Por lo tanto, el marco teórico de esta investigación, es sostenido por los autores y autora, antes mencionados, y desde una postura que sustenta la mirada o forma de visibilizar a la frontera a partir de los haceres artísticos. No obstante, sería necesario desagregar los conceptos y las propuestas, planteando para este capítulo, una estructura de cuatro partes.

La primera de ellas, se convierte en un preámbulo para analizar formas de enunciación, que han sido estudiadas desde las ciencias sociales, para caracterizar al arte que se genera desde los lugares de frontera, ubicándonos en un contexto más cercano como el de Tijuana-San Diego y a nivel local, desde lo que se ha escrito en Ciudad Juárez. Esto, me permite situar el concepto de “arte fronterizo” y pensar sus posibilidades, para analizarse desde lo estético, lo político y el lugar. De modo tal, que correspondería abordarlo desde sus sentidos históricos y sociales, que dan a ver características estéticas de enunciación, que me permiten relacionarlo con los procesos creativos de mis interlocutores y con los sentidos de la “invisibilidad y visibilidad”.

Como segundo eje, propongo analizar el sentido de lo estético, que está atravesado por la “experiencia de vida en la frontera”. Respondiendo a los cuestionamientos del ¿Cómo podemos explicar a esta experiencia de vida y su relación con el “cotidiano”?, y ¿Qué es lo que viene a producir dicha experiencia de vida, para lo estético que se genera en el arte fronterizo?

La tercera parte, vendría a hablarnos de las experiencias estéticas del cotidiano, que develan los procesos creativos de las y los artistas, es decir, el hacer. Para lo cual analizaría los conceptos de: “procesos creativos” y “experiencias estéticas”, vinculándolos con el hacer en el

cotidiano, que produce por lo tanto nuevos sensibles. Entendiendo a estos desde “el reparto de lo sensible”, concepto último que también ampliaremos desde la propuesta de Rancière (2009) y que viene a ser el preámbulo para nuestro cuarto eje.

Como último, vendríamos a plantear, el proceso de devolución de la mirada del común del cotidiano, que, una vez explicando los procesos creativos, y, comenzando por incorporar el “recorte del sensible” (Rancière, 2009), nos estaría aclarando tanto al “régimen estético de la frontera”, como a las formas de “enunciación”, que, desde lo estético del arte fronterizo, vendrían a problematizar la organización de lo político en el que se piensa a la frontera como lugar. Aunado a la perspectiva de Rita Segato (2013), en la que me apoyo para explicar, las caracterizaciones de la violencia situada en Ciudad Juárez, y entretejida por el régimen estético de la frontera.

Estos cuatro momentos, conforman entonces el marco teórico, que se organizará así mismo en subtemas al interior de cada parte, para su mayor entendimiento. Lo cual haría sentido a las formas en que se analizan los procesos creativos de los y las artistas en Ciudad Juárez, e incluso a las aproximaciones metodológicas, que en el capítulo 4 son planteadas con mayor detalle.

2. Aproximaciones al arte fronterizo

Como se ha mencionado en la introducción, enmarco mi análisis en un contexto general, que es el de las corrientes artísticas que trabajan desde la frontera Estados Unidos-México, que, de alguna manera cuestionan y movilizan a esta región y a la noción de frontera, aportando sus imaginarios, sus planteamientos y situaciones políticas, sus procesos creativos y sus enunciaciones estéticas para entenderla, reconstruirla, asimilarla, y vivirla.

A lo largo de este escrito, se exponen algunos planteamientos teóricos que cimientan las bases para pensar al “arte fronterizo”, en tanto revelan discusiones enfocadas a los procesos organizados y obras artísticas, que piensan desde contextos de una clara condición fronteriza y que así mismo, construyen propuestas estéticas, vinculadas con dicha condición.

Pongo como primer punto de partida, el hecho que señalan varios autores y que presento como un planteamiento, que, al final, podrá ser integrado para el análisis que construiría una aproximación al concepto de “arte fronterizo”. Es el hecho de señalar, que no toda expresión

que se ubica espacialmente en la frontera se vierte en dicha discusión o es posible de incorporarse en la categorización de “arte fronterizo”, pues si bien hay problemáticas que atañen al carácter, no todas las expresiones artísticas se apropian de este sentido; aunque cabe preguntarse, si todo arte fronterizo tendría que ser político, en el sentido de cuestionar y extender la discusión de la frontera y su vida cotidiana.

Hay autores como Meza (2012), quien ha estudiado a algunos colectivos artísticos en Tijuana, que refuerzan la idea de que “no todos los artistas perciben la experiencia de vivir cerca de una frontera como sinónimo de cruce y multipolaridad” (Meza Aurelio 2012, 129); de igual forma deja ver, desde las organizaciones colectivas de artistas, que, estar en una geografía de la frontera, “no necesariamente implica un colectivo “fronterizo” (menos aun “transfronterizo” o “híbrido”), y que más que una escena binacional de colectivos independientes, tenemos varios fenómenos a nivel local, nacional y/o internacional (Meza y Nieto 2014, 97).

Durante mi búsqueda bibliográfica, tuve algunos inconvenientes por tratar de definir desde que análisis situarme y el campo preciso de la corriente artística, si es que había una que hablara desde la “frontera” o las “fronteras”. Uno de los primeros referentes fue Gloria Anzaldúa, con su libro “Borderlans/ La frontera: The New Mestiza”, publicado por primera vez en 1987; señalado por varios autores y autoras, que remiten a análisis sobre literatura chicana, o que piensan en una propuesta que desarrolla la visibilización de las fronteras, en un contexto de nacionalismos.

La cual me abrió un campo, donde, a través de la familiarización de conceptos como lo *chicano*², y de una estética que propone la noción de frontera en más de un sentido; es decir, tanto por su forma literaria, como por la narrativa, que da cuenta de una noción de “mestiza”, “nueva”, pude ir hilando las maneras desde las que se comenzaban a tejer los sentidos de lo “fronterizo”, pero que, sin embargo, me limitaban a comprenderlos bajo la literatura.

² Según Paolini Letamendía “La palabra chicano no sirve únicamente para referirse a este ingente colectivo a caballo entre la nacionalidad –entendida en su sentido más amplio- mexicana y americana, sino que es utilizada para denotar ciertas características de la comunidad chicana respecto a su posición política, los conflictos ideológicos que emanan de su posición y, sobre todo, para condensar la esencia de su conflictiva identidad” (Paolini Clara 2012, 8).

Siendo que esta investigación se extiende principalmente a partir de distintos lenguajes de las artes visuales y las artes plásticas, se hace necesario reconocer la potencia de la imagen en sus distintos procesos, que estarían poniendo atención a las maneras particulares de los procesos creativos, que exploran tanto los fundadores de Puro Borde, como Mariana Maese, Mario Romero e Ingrid Leyva; pues están conformados por el dibujo, el muralismo, el estencil, el grabado, el performance, la fotografía, y las instalaciones,

Aunado a que, como lo discutiré más adelante, las configuraciones estéticas y políticas entre lo “chicano” y lo “fronterizo”, aun cuando apelan a discutirse desde un espacio fuera de los límites de los nacionalismos, tienen cualidades que las diferencian las unas de las otras, tanto por su historia, como por sus componentes políticos y situacionales, en relación con los propios límites.

Si bien a lo largo de este segmento, recorro a autores que se enfocan a analizar las concepciones del arte, que plantean lo “fronterizo” a partir del análisis discursivo de literatura, entrevistas y textos, como Zúñiga (1997) que hace un análisis de la política cultural de la frontera norte durante la década de los 80’s, Meza y Nieto (2014) quienes analizan la organización colectiva de algunos grupos artísticos de Tijuana-San Diego, Lomelí (2012) que aporta a la “frontera” el análisis del carácter de lo “rasquache”, y Meza (2012) quien hace un amplio estudio narrativo de tres colectivos artístico-literarios en la frontera Tijuana-San Diego; considero que sus propuestas, son claves para discutir las construcciones estéticas y organizativas del arte que dan a ver “las fronteras”, pues extienden su comprensión a los procesos artísticos de algunos grupos y artistas locales y plantean la vinculación entre lugares fronterizos, sobre todo con Tijuana-San Diego, que desde la bibliografía analizada, es donde se concentra la mayor parte de información para pensar al “arte fronterizo” en ésta región.

Por un lado, señalo el planteamiento de lo “fronterizo” en estos autores, porque, aun cuando no precisan o discuten la conceptualización de “arte fronterizo” en concreto, apoyan la discusión para comenzar a definir desde sus características situacionales y estéticas, acercándose desde arte yonke, transfronterizo, rasquache, y hasta chicano. Pocos son los autores que definen o defienden el “arte fronterizo” para explicar una corriente que responda de manera concreta a las regiones fronterizas, y por tanto a sus condiciones y modos de organización que se manifiestan en la vida cotidiana; concretamente Vianka Santana (2014), es una de las autoras que se acerca a definir esta expresión donde señala que:

El arte fronterizo es un arte-espejo, donde se mira la ciudad por fuera y desde dentro, donde se reflejan los tiempos y se detienen los instantes más intensos: la violencia, el bordo, la migración, la asimetría de su paisaje urbano y suburbano, su crecimiento incontenible, su polivalencia cultural (Santana 2014, 8).

Aunque su planteamiento no profundiza, o deja ver las complejidades y cualidades de éste, volviendo su definición apenas un preámbulo para pensar al concepto de “arte fronterizo”. Así mismo, conjunto otros análisis enfocados desde la visualidad y el campo del arte, donde se piensa a la(s) “frontera (s)”, como Moreno Barajas (2011) (2015), que ha realizado una de las pocas investigaciones en el campo de la antropología visual, desde la frontera México-Estados Unidos; Montezemolo Fiamma (2005), quien conjunta su proceso teórico con lo artístico, en un audiovisual llamado “Traces” (2012); Suárez Ávila (2007) quien nos da un panorama histórico sobre el desarrollo entre arte y cultura fronteriza en Tijuana, e inscribe una discusión sobre el arte yonke; Paolini Letamendía (2012), que incorpora a su análisis la definición de arte chicano y su diferencia con él arte propuesto desde las fronteras; Kunz Marco (2011), que hace un análisis acerca de la propuesta estética-lingüística en la frontera, del performer Gómez-Peña; así como Chaparro Liliana (2008) y Bueno Oscar (2016), que han trabajado con uno de los colectivos a los que pertenecen los interlocutores de Puro Bordo, con quienes se llevará a cabo nuestro análisis en la investigación.

Los aportes de Suárez (2007) son imprescindibles, porque nos dan un panorama histórico del recorrido y conformación de un arte que se genera visibilizando la frontera, en marco del contexto Tijuana-San Diego. Para esta autora, la discusión artística se centra en dos dimensiones:

La discusión local se destina a comprender qué es la frontera, lo fronterizo, la cultura nortea de México y la cultura de la frontera; la discusión global a comprender la especificidad de la ciudad en una delimitación regional y global que la define como una ciudad fronteriza del noreste de México y que ha tenido una historia particular que se desarrolla en relación a los procesos globales que han marcado la cotidianidad de la ciudad en relación con muchos otros espacios sociales (Suárez Paola 2007, 41).

De modo tal que, a lo largo de su análisis, logra caracterizar los simbolismos y estéticas que han ido conformando el arte que se hace en Tijuana, y uno de los aportes más importantes de su trabajo, es el análisis histórico que hace del desarrollo del arte enmarcado en las fronteras.

Paola Suárez (2007) propone que, históricamente, el arte fronterizo se comienza a vislumbrar en la zona de Tijuana-San Diego para la década de los 80's, con una escena de "colectivos independientes...-que-...pensaron el tema de la frontera como algo que significaba la cultura propia de la región y permitía explicar las dinámicas de migración, conformación social y estructuras políticas y económicas que sólo se desarrollaban en la región fronteriza". (Suárez Paola 2007, 54). Lo cual "sirvió para expresar el conflicto en las identidades nacionales y culturales, así como los problemas económicos y sociales de la región" (Suárez Paola 2007, 54).

En marco de lo anterior, que podríamos considerar un panorama de la década de los 80's, Suárez (2007) señala como un inicio del cuestionamiento de las fronteras, al arte chicano, anotando lo siguiente:

En este contexto surge el arte chicano, valorado en esta época como el arte de la frontera. Los artistas chicanos pudieron configurar en los años ochenta una propuesta sobre los conflictos identitarios de las regiones propensas a la migración y la nueva configuración cultural en espacios fronterizos (Suárez Paola 2007, 55).

Mostrando una ambigüedad entre contextos históricos y espacios, debido a que no señala claramente la caracterización o particularidades de "las regiones propensas a la migración" y de los "espacios fronterizos", ya que el arte chicano, en sus orígenes, como bien lo propone Paolini (2012) responde a una lucha social que surge a finales de los 70's llamada *movimiento chicano*³, en suelo estadounidense, generando una corriente gráfica que apoyaría la lucha y que:

Da respuestas concretas a estas cuestiones: habla de resistencia y autoafirmación, se concibe como herramienta de cohesión social y reivindicación política y ofrece discursos paralelos que

³ Paolini (2012) nos habla de que el movimiento chicano consolidó una estética de enunciación a partir del "movimiento muralista chicano" que "mantiene fuertes vínculos con una visión del arte de carácter político y ejerce...una función educativa y social" (Paolini Clara 2012, 30). "En los barrios-ghettos del suroeste y de las ciudades fronterizas (san Diego, en California, El Paso, Laredo y San Antonio en Tejas, Tucson, en Arizona, artistas y vecinos empezaron a cubrir los muros de mensajes que recordaban al emigrante o al propio chicano sus raíces indígenas, su pasado y su historia de minoría invisible en la sociedad Anglo-americana. También trataban de reconciliarlos y dar valor a su modo de vida, con sus peculiaridades culturales tan despreciadas o ignorantes por el entorno" (Paolini Clara 2012, 30).

permiten a los México-americanos expresar su experiencia en el contexto norteamericano, con todas las complejidades y contradicciones internas que ello conlleva (Paolini Clara 2012, 4).

En este sentido, considero que si bien, el arte chicano está estrechamente relacionado con el arte fronterizo, porque enuncia desde sus sentidos estéticos un lugar que tiene relación con una experiencia específica de vida, es decir, desde la comunidad México-americana en territorio nacional estadounidense, que hace pensar a la frontera en el sentido de construir un lugar que está por fuera de los límites de lo políticamente dado, movilizándolo y cuestionando los nacionalismos; el arte chicano podría vincularse más, como una corriente artística que influyó de manera directa al arte pensado desde las fronteras, desde el momento de su aparición y por su cercanía.

Como bien lo señala Paolini (2012), cuando menciona que “el arte chicano en su proceso de evolución ha contribuido en gran medida en la creación de nuevas iconografías fronterizas, traduciendo, fragmentando y negociando el significado ambivalente de la misma como símbolo de unión y separación” (Paolini Clara 2012, 50); y no como lo señala Suárez (2007), en el sentido de expresar que el arte chicano pertenece directamente al conflicto de las identidades nacionales y culturales que aparecen históricamente en Tijuana.

Con lo cual, vendríamos a considerar que, para los 80's, se comienzan a construir planteamientos que enuncian a las fronteras, y que de manera más clara comienzan a generar una estética que se ve influenciada por el arte chicano, pero desde otras posiciones políticas, en este caso, vinculadas más a una relación de pensar la frontera en tanto condición geopolítica entre Estados Unidos y México, y de igual forma responde, creando organizaciones de arte independientes que debaten y se enuncian bajo la necesidad de hablar desde esta región; Suárez señala como referente clave de esta configuración al “Taller de Arte Fronterizo/Border Art Workshop (TAF/BAW), fundado en 1983, por un grupo de artistas, activistas y promotores de la región Tijuana/San Diego” (Suárez Paola 2007, 55).

Grupo que, como podemos ver desde su nombre, nos evoca ya el posicionamiento político de enunciar al Arte Fronterizo desde esta región, comprendiendo “a la frontera como un espacio de resistencia, un lugar central para la producción de disertaciones contrahegemónicas que se encuentran en las palabras, en la forma de vida y en la experiencia cotidiana” (Suárez Paola

2007, 55), mostrando por tanto, una manera de construir y proponer desde lo local, en respuesta a la institucionalidad de la propuesta artística y cultural de ese momento.

Sobre todo porque, según nos señala Zúñiga (1997), desde las políticas culturales a nivel nacional en México, entre los años 87 y 90, que es la temporalidad donde se enmarca su estudio, “la política cultural hacia la frontera norte supone una reestructuración de las relaciones centro-periferia que, al parecer, se han caracterizado por la falta de respeto y el débil fomento de las singularidades locales, al tiempo que han estado guiadas por esquemas centralistas y paternalistas” (Zúñiga 1997, 204).

El análisis central que realiza Zúñiga (1997), está dirigido a pensar de qué manera se plantea la región norte del país desde las políticas culturales, visibilizando las percepciones que se tuvieron en algún momento sobre la visión cultural y las tareas centrales que tenían las ciudades fronterizas para con una cultura nacionalista, que según nos plantea, implica una “política de relaciones culturales” que por tanto se explicaría de la siguiente manera:

No puede ser analizada simplemente como una política cultural regional *tout court*; debe entenderse como una definición cultural para una región que es frontera política...las figuras centrales del discurso sobre las relaciones culturales con el vecino país son sintéticamente dos: el peligro y el heroísmo, ambas acompañadas de múltiples versiones (Zúñiga 1997, 194).

Lo cual permea la idea de la región, generando representaciones y autopercepciones que se relacionan con la idea de un vacío cultural por no parecerse al centro del país, por situarse en un desierto con una cultura “desierta”, por ser un “dique” más que una “posibilidad”, generando estereotipos que, hasta la fecha, siguen siendo fuertes para con la región norte del país, como bien lo señala Zúñiga (1997):

A la frontera y los fronterizos no se les asigna una función propositiva, extensionista o misionera; no son una avanzada de cultura nacional ni negociadores ante formas de cultura extranjera. Por el contrario, su posición estratégica se debe a su función defensiva, tarea de diques, muros de contención, trincheras, escudos, valladares, bastiones limítrofes (Zúñiga 1997, 196).

Sin embargo, a pesar de que, políticamente se asigna este papel a los y las fronterizas, dirigiendo modos de pensar la frontera, en tanto límite y lindero de los territorios nacionales,

que estarían normativizando la vida social de aquellos lugares, constituyendo lo que llamo un régimen estético de la frontera; en la vida cotidiana y en los haceres que dan lugar a distintas subjetividades, es posible la movilización las representaciones y significados del carácter fronterizo. Específicamente, esta investigación hace énfasis en los procesos creativos de los y las artistas, que, entenderemos con más claridad en el capítulo 3.

Surgen planteamientos estéticos que, además, involucran una forma de organización particular, el trabajo colectivo y/o colaborativo, que es una característica que involucra a la actividad “fronteriza”, vinculado, en red, con itinerancias y cruces constantes. La concreción de estos modos de trabajo dio gran “importancia a los talleres como lugares de aprendizaje, intercambio de ideas y conocimiento... [que]... facilitaron la progresiva extensión del movimiento” (Paolini Clara 2012, 31). Al mismo tiempo, la estrategia colectiva fue una respuesta a procesos institucionales de creación artística que tanto en Tijuana-San Diego como en Ciudad Juárez-El Paso, generaron rupturas entre los campos artísticos “independientes” e “institucionales”.

Por tanto, para la década de los 90’s se consolida una forma de trabajo por fuera de los límites institucionales de las corrientes artísticas, y las propuestas culturales, que se visibilizan en el trabajo de diversos colectivos. Meza y Nieto (2014) en su trabajo sobre los colectivos Intransigente, Agitprop Arts Space y Cog.nate Collective, nos señalan que, “desde hace más de una década, los artistas independientes en Tijuana se han agrupado regularmente en torno a colectivos y proyectos de colaboración [lo cual] constituye una estrategia factible para visibilizarse en el campo artístico sandieguño” (Meza y Nieto 2014, 98-106).

Así, los temas que permean a la condición fronteriza en su cotidiano y sus ámbitos políticos internacionales, se vuelven cuestionamientos de las producciones artísticas. En los cuales se ubica a “la relación establecida entre México y Estados Unidos a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio y la instauración de la Operación Guardián” (Meza y Nieto 2014, 52), tema dentro del cual se conceptualiza a

la frontera como lugar de cruce...-ya que- la barda fronteriza colocada en 1994 entre las ciudades de Tijuana y San Diego, a partir de la implementación de la Operación Guardián (Guardián Kepper) ha creado también nuevas concepciones de la frontera como un espacio que conlleva la muerte (Suárez Paola 2007, 39).

En Ciudad Juárez, la década de los 90 también se presenta como un panorama dentro del cual se comienza a enunciar tanto la producción artística como los y las artistas organizadas, por fuera de las representaciones que hasta el momento se habían mantenido en las instituciones, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Liliana Chaparro (2008), quien realiza una investigación sobre colectivos juveniles en Ciudad Juárez, nos habla de este momento como un parteaguas que generó la ruptura entre las instituciones gubernamentales y las propuestas artísticas independientes que dieron un giro a las formas de hacer y posicionar la creación.

Un acontecimiento que definitivamente marcó la situación cultural de la ciudad fue la “Toma del INBA⁴”, a finales de 1990, la cual funcionó para que los hacedores de cultura se unieran y pensarán en una construcción de política cultural de Ciudad Juárez. Esta situación dio paso para que el tema de la cultura se convirtiera en una cuestión socialmente problematizada... los activistas que participaron en la toma del INBA (Comité para la Toma Pacífica del INBA, CoToPal) convocaron al foro “Cultura para todos” (Chaparro Liliana 2008, 26).

Aunque Chaparro (2008) menciona que el arte urbano como movimiento surgió hasta la primera década del presente siglo.

De este modo para los 90's, tanto en este lado de la frontera como en Tijuana “la producción cultural...cambió sus propuestas artísticas para repensar a las comunidades fronterizas como comunidades móviles donde transitan ideas, lenguajes artísticos y culturales, artistas, obras y proyectos culturales entre México y Estados Unidos” (Suárez Paola 2007, 31).

Para estos momentos, el desarrollo de tendencias artísticas en ambos lados de la frontera apenas empezaba y por tanto se consolidaron “colectivos para conseguir recursos tanto materiales como humanos, intercambiar conocimiento, obtener colaboración en la realización de proyectos, y principalmente, suscitar un espacio del que se carecía que a la larga determinó la visualidad que se realizó (Moreno Mayra 2015, 68).

⁴ Instituto Nacional de Bellas Artes- Sede Ciudad Juárez.

Es así como el “arte fronterizo” comienza a ganar su lugar, así como sus propuestas que repensaban a la frontera, en este caso, para percibir lugares más creativos, fluidos y sobre todo desde la mirada de un tercer sujeto, el “fronterizo”, ya que además de la práctica artística, los miembros de colectivos remitían a “la convivencia cotidiana” (Suárez Paola 2007, 42), que de alguna manera permeaba sus procesos creativos y su involucramiento como sujetos políticos.

En el caso particular de Tijuana, donde como ya lo hemos señalado, se tiene más investigación al respecto, Mayra Moreno (2015), quien desde la antropología visual realiza su investigación para entender la escena audiovisual tijuanaense, enfatiza que para finales de la década de los 90’s y principios de los 2000, algunos colectivos focalizaron su producción hacia lo audiovisual, que apuntaba a entender el carácter fronterizo de Tijuana-San Diego (Moreno, 2015), como en el colectivo Bulbo (2002) con la idea de “contar historias sobre la vida cotidiana enmarcadas en un contexto específico como es el fronterizo –con lo que decidieron realizar una serie televisiva en formato documental entre otros proyectos”(Moreno Mayra 2015, 68).

Así mismo, la producción artística, comienza a cobrar sus propios lenguajes, y formas de enunciación que nos hablan de un cotidiano fronterizo, como lo hace Bulbo (2002) con una temática que retoma dentro de sus producciones sobre “la importancia del automóvil particular sobre el colectivo que deriva de la accesibilidad que se tiene a los desechos de los estadounidenses” (Moreno Mayra 2015), de modo que, como lo señala Moreno

Algunos proyectos de esta escena desde distintos abordajes, tratamientos visuales y géneros, establecen “con claridad la posición de enunciación muy marcada, de la voz singular de un artista que no pretende ocultarse detrás de la representación puesta en pie, sino afirmarse en su obra (Benet, 2004:142 citado en Moreno Mayra 2015, 71).

A partir de este momento, que es ya durante el año 2000, podemos observar, que la concreción de grupos artísticos a través de colectivos y/o movimientos permite generar enunciaciones que evocan la discusión del carácter fronterizo de las ciudades en su cotidianeidad, sobre todo visibilizando las problemáticas y construyendo estéticas a partir de las mismas. En este sentido Moreno (2015) nos habla del artista que se afirma en su obra y al mismo tiempo de la obra que se afirma en un hacer que está permeado por la vida cotidiana y su experiencia en esta.

Tanto Moreno (2015) como Suárez (2007) hablan sobre las particularidades que tuvieron las prácticas artísticas para este momento; en el caso de Suárez, ella nos propone dos ejes sobre los cuales versaron:

- a) ...la capacidad de producir arte desde la región con los elementos propios, los recursos y la tecnología que son aprovechados para generar obras (Suárez Paola 2007, 59).
- b) La diversidad de propuestas artísticas; las cuales han descentrado el discurso hegemónico sobre la frontera y han aprovechado otros discursos de la sociedad como la forma de producción de la región, la vida cotidiana, la cultura nortea y la narco cultura para expresarlos en el arte (Suárez Paola 2007, 60).

Lo anterior nos vendría a hablar de una división en el hacer, que estaría argumentada bajo 1) la innovación de los recursos materiales como soporte de las obras y 2) de las enunciaciones que estarían dando a ver otras estéticas distintas a aquello que desde la mirada de Suárez (2007) aparece separado de la frontera, como tema central y predominante de algunos colectivos artísticos, lo cual vendría a afirmar entonces una diferencia entre la vida cotidiana y la frontera.

Así mismo es interesante lo que señala Moreno (2015) acerca de los circuitos del arte a nivel internacional, que imponen en cierta forma las maneras de estetización, señalando lo siguiente:

Lo que cuentan los artistas es que era muy común que los visitaran curadores, se había vuelto algo cotidiano, pero al mismo tiempo les pedían que su obra estuviera relacionada con la frontera. De tal forma que un cuadro abstracto que tuviera rayas obligatoriamente representaba la línea o el muro fronterizo, si no era así quedaban fuera (Moreno Mayra 2015, 65).

Posiblemente, las formas impuestas de visibilizar la frontera no cuestionaban aquello político que podía potenciarse para pensar en el carácter fronterizo que atravesaban las vidas de los y las artistas. Y, por otro lado, considero que el abordaje de desarrollo artístico en lugares como Tijuana, aparece desde una visión que limita los procesos políticos y sociales que no dejan de estar permeados por aquella condición fronteriza; me parece que el abordaje en este sentido, incorpora a la frontera como propiedad y como objeto más que como sentido que se incorpora políticamente en la vida cotidiana de sus habitantes y de los artistas.

Esto no quiere decir que mi percepción y análisis, se dirija a totalizar la creación artística de un territorio desde el “arte fronterizo”, pero si a señalar, que lo que vienen enunciando estas formas de arte son experiencias de vida, y por lo tanto existencias que contradicen y complementan así mismo la frontera, un territorio fragmentado por el poder, que no es la frontera en sí, como materia, sino que se construye por encima de estos límites, por encima de aquello visible.

Los sentidos estéticos de este arte, no solamente cuestionan los límites de la frontera, sino que dan a ver a la frontera misma, como experiencia de vida, como lugar diverso que cobra sentido en los cruces y los límites, en las formas en que se viven dichas experiencias. Por eso mismo se hace necesario pensar una visualidad o sensibles de la frontera, que han sido explorados en el capítulo 1, antes que un arte fronterizo, porque esto vincularía la cotidianeidad con los procesos artísticos, y por tanto con las propuestas estéticas que se vinculan hacia lo político, maneras de aparecer y maneras de enunciarse.

Según nos menciona Moreno (2015) para los 90, el carácter del arte componía una propuesta que “se trataba de la estetización de la cultura popular nortea y no de la influencia de la estética que caracteriza a los narcos en las distintas expresiones del arte” (Moreno Mayra 2015, 61). Aun cuando se señala que el campo artístico no tenía un nivel de especialización como si en el centro de México.

Según esta autora, para el año 2000, Tijuana se convierte en una trinchera del desarrollo audiovisual, sobre todo por las nuevas tecnologías, que evidentemente tuvieron que ver por el contexto de una fluidez de mercancías que determinó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte para la década de los 90's, pero que no se contextualiza de manera clara en su investigación.

Desde estas producciones que marcan una tendencia, según Moreno (2015), y generan una visualidad de la frontera:

Las imágenes que muestran por lo general están relacionadas con situaciones que es posible vivir, observar o conocer. Los realizadores tienen una constante preocupación por generar un discurso que muestre temas particulares pero mediados por este contexto tijuanense (Moreno Mayra 2015, 69).

Sin embargo, este análisis se reduce a tratar el contexto como mediador y no a reconocer la manera en que cobran sentido las imágenes, que vendrían a expresarse en sus obras como propuestas estéticas. Dicho análisis, si bien presenta un panorama de los modos de organización de los colectivos y de las propuestas de sus obras, que nos permiten entender su desarrollo histórico en procesos como los del arte chicano, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y la Operación Guardián entre la última década del siglo XX, además de los procesos de la última década donde se alcanzan a diversificar las miradas y los modos de producción, haciendo visibles las estetizaciones de ciertos rasgos que construyen la identidad fronteriza, especialmente en Tijuana, estos análisis no alcanzan a problematizar el sentido estético que deviene de los procesos creativos de los y las artistas y el orden político al que responden estas maneras de hacer arte.

Por otro lado, desde Ciudad Juárez, dos de los trabajos que hicieron parte de mi búsqueda bibliográfica al interior de la ciudad, fueron los de Liliana Chaparro (2008) y Oscar Bueno (2016), que logran ampliar el panorama del desarrollo artístico desde colectivos locales, que son vistos desde los estudios de las juventudes. Ambos, enmarcan el análisis de una presencia organizada de artistas, en los primeros años de este siglo, que surgen en cierto modo del proceso histórico de los 90's, que menciono al principio, con el hecho de la toma de las instalaciones del INBA, como crítica a lo institucional de las artes, que permite comenzar a generar procesos de enunciación desde lugares más abiertos.

Incipientemente, a partir del año 2000 aparece otro movimiento juvenil “novedoso” en Ciudad Juárez, la presencia significativa de colectivos juveniles dedicados al arte urbano, acentuándose a partir del 2004. Integrados por jóvenes provenientes de sectores populares como un discurso definido e involucrándose con el contexto social a través de creaciones culturales. Dentro de esta dinámica, también cobró importancia el surgimiento de espacios de expresión, tanto cultural y artística, social y política (Chaparro Liliana 2008, 6).

En este sentido, es posible pensar una correlación histórica entre las rupturas de los estereotipos o modelos desde donde se desarrolla la cultura y el hacer artístico, que de alguna manera proyecta las ideas e imaginarios de una propuesta cultural distinta. De tal modo, que las formas de tejer la cultura en las zonas fronterizas, tornaron como necesidad el repensar a

las fronteras desde las artes, en este caso, integrando formas de trabajo colectivo y que hablaban desde las calles y/o la vida cotidiana.

Así es como comienzan a figurar colectivos como el de “656 Comics”, el “Colectivo Rezizte”, que comenzó en el año 2000 con el nombre de “Mascara 656”, “Mecenas Galería Estudio”, “Kasa de kultura para tod@s” y “La tribu del trueno” (Chaparro Liliana, 2008). Quienes hasta la fecha realizan un trabajo organizado que, desde distintos lenguajes, evocan sentidos cotidianos de la vida en Ciudad Juárez, que son atravesados por la experiencia fronteriza; uno de los que menciona Chaparro (2008) con una propuesta política más clara que busca visibilizar el carácter fronterizo, es el Colectivo Rezizte que caracteriza en su hacer de la siguiente manera:

Vivir en una frontera los hizo reparar en las problemáticas propias de esta condición. La intención fue crear campañas gráficas para expresar el punto de vista del grupo acerca de la problemática social que aqueja a la sociedad juarensa. La condición de ciudadanos fronterizos es en el fondo el móvil del grupo, en otras palabras, Rezizte intenta comunicar la dinámica de la vida y la singularidad de “el país de en medio” ... (Chaparro Liliana 2008, 32).

Esta autora, realiza una radiografía del contexto en el que se configuran los procesos organizados de los colectivos antes mencionados, explorando en algunos, el sentido estético que, le permite problematizar el contexto en el cual se desenvuelven los intereses, que, para ella, son sentidos desde las juventudes en Ciudad Juárez.

Una problemática principal que menciona, como eje regulador de las políticas públicas a nivel institucional, es la violencia estructural que viene a ejercerse en maneras más locales desde la violencia juvenil de colonias como Anapra (Chaparro Liliana, 2008) y que por lo tanto, es colocada como discusión política donde se enuncian los grupos organizados de jóvenes; así mismo, ello le permite relacionar las agencias de dichos colectivos con el resto de las juventudes y los procesos de negociación institucional que van entre lo académico, para pensar la formación de artistas, y lo gubernamental, dentro de los espacios artísticos y las políticas públicas dirigidas a la juventud.

El trabajo de Chaparro (2008), nos aporta un contexto general que da a pensar, la intersección de cuestiones institucionales con las agencias y modos organizativos que los colectivos

artísticos tienen, generando movimientos que se enuncian estéticamente. No obstante, considero que la visión que se tiene del trabajo artístico a partir de las juventudes, estereotipa hasta cierto punto los modos en que el arte se vincula con la juventud, y con sus procesos creativos, que hoy en día pueden parecer desubicados en la temporalidad de estas organizaciones, en el sentido de dejar afuera su maduración artística, y sus transformaciones tanto individuales como colectivas.

Un enfoque similar es el que nos plantea Oscar Bueno (2016), haciendo énfasis a los procesos de organización colectiva de artistas y las políticas culturales que rodean esta negociación, entre los haceres artísticos y las agencias o grados de agencia que se tienen con las instituciones gubernamentales locales, enfocadas al desarrollo cultural y artístico. Su principal argumento es, que estos “colectivos artístico-culturales inciden de manera indirecta en la construcción de la agenda cultural del gobierno por medio de negociaciones informales, lo que provoca que esta incidencia sea invisibilizada” (Bueno Oscar 2016, 19).

Lo anterior, es debido a los procesos de vinculación que se dan con las instituciones y que definen en cierta forma su postura política, que los ha llevado históricamente a negociar entre los procesos “autónomos y los semiautónomos”, con respecto a sus grados de gestión de recursos (Bueno Oscar, 2016).

Estos aspectos, nos llevan a pensar los grados de visibilidad y de invisibilidad que tienen con respecto a lo político, en cierta forma, los procesos de algunos colectivos y artistas que construyen desde la frontera, se ven en la necesidad de negociar sus haceres y sus formas de crear dentro de las políticas culturales, que ordenan parte de la vida social en Ciudad Juárez, y en otros casos, sus procesos son más largos y con mayor trabajo, debido a los procesos de autogestión, que así mismo logran crear lugares de enunciación que cuestionan a dichos órdenes.

Sin embargo, los grados de agencia de las propuestas artísticas, han ido construyendo una mirada crítica con respecto a los espacios del arte y las maneras de poner en relación el contexto político, social, económico y cultural que involucra la vida de estos y da a ver problemáticas sociales, los conflictos y las complementariedades que se construyen desde un carácter fronterizo de la vida.

Bueno (2016) nos menciona lo siguiente con respecto a estos grados de agencia, que, sin embargo, no dejan de problematizar el trabajo del artista dentro de procesos estructurales más generales, que tienen que ver con las maneras en que se les da lugar dentro de lo político.

En algunos casos, son las instituciones las que se acercan a los colectivos, esto habla de que al interior de estas hay un reconocimiento a este tipo de organizaciones y se les considera, de alguna manera, como representativas de la comunidad artística y cultural de la localidad. Sin embargo, en el escenario público, los colectivos no tienen un reconocimiento por su trabajo o trayectoria, sino al contrario, su trabajo es poco valorado y sus acciones invisibilizadas (Bueno Oscar 2016, 105).

2.1 Pensando el concepto de “arte fronterizo”

Las propuestas de los autores que se han desarrollado en el anterior apartado, ayudan a pensar una conceptualización del “arte fronterizo”; que estaría siendo al mismo tiempo sustentada por la experiencia de trabajo de campo, que hace sentido a reconocer ciertos aspectos de los haceres artísticos y de la manera de abordarlos teórica y metodológicamente.

Uno de los puntos de partida ha sido pensar en el hecho que señalan autores como Meza y Nieto (1997), al afirmar que no toda expresión ubicada en la frontera se vierte en la discusión del sentido fronterizo, poniendo así a debate el hecho de pensar en un “arte fronterizo” que, por lo tanto, estaría hablando de un territorio o lugar y un hacer más o menos definido que se distinguiría como una expresión del arte.

Sin embargo, lo que pienso sobre éstos abordajes, es que la noción de “frontera” no se coloca a discusión y tampoco se profundiza en el carácter fronterizo, que nos da la aproximación al cotidiano de ciudades como Tijuana o Ciudad Juárez, porque, para algunos autores la frontera sigue siendo aquel límite que aparece dibujado físicamente en la geografía y, que refuerza los valores nacionales que justifican la seguridad, el racismo, la xenofobia, la peligrosidad de los cuerpos así como su criminalización y la designación de lo ilegal y lo legal.

Esto nos llevaría a pensar en primer plano, la necesidad de deconstruir dicho concepto, para pensar en un “arte fronterizo” que nos hablara de un lugar y de formas de vida que lo construyen.

Por otra parte, autores como Moreno (2011, 2015) y Suárez (2007), reconocen que hay distintos fenómenos que complejizan la manera de definir el carácter del arte en estos lugares, pero aparecen como componentes que separan al cotidiano del hacer artístico, en el sentido de tomar aquel contexto como meras apropiaciones.

Por otro lado, encontrar el sentido histórico del arte fronterizo, nos ha situado en una búsqueda por sus sensibles y las enunciaciones que se construyen a partir de estos, encontrando en autores como Suárez (2007) y Paolini (2012) una relación entre el arte chicano y el arte fronterizo.

De este modo, los sensibles comienzan a situarse desde la literatura llamada chicana, que, para los años 80's, junto con el movimiento de la comunidad chicana, construyen un lugar de enunciación dentro de Estados Unidos, bajo una lucha que, así mismo, está atravesada por el muralismo, que, desde la imagen en paredes y calles, crea formas visibilizadas en el común. Esto es importante destacar, no por aquello que ya hemos venido discutiendo, acerca de pensar al "arte chicano" como influencia, más que como antecedente del "arte fronterizo", pues sus lugares de enunciación tienen una diferencia relevante. Más aun, esto es importante destacar porque el movimiento chicano, nos habla de una lucha por el espacio y por el reconocimiento como comunidad México-americana, que constituye nuevos sensibles, en un contexto de racismo que no tenía lugar para estas formas de existir.

De modo tal, que, desde esta experiencia, se hace posible pensar al arte fronterizo como una corriente artística contemporánea, que sustenta y visibiliza formas de vida, modos de existir bajo una condición fronteriza que se vive en los tres⁵ o en los dos lados de la frontera: "El Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua". Condición que a diferencia de Tijuana, como una ciudad de fundación posterior y con una lejanía mayor a San Diego, California, hace sentidos históricos, que quiebran la imposición de tener un territorio dividido por dos naciones y que se revelan en las expresiones de las vidas que colocan afectos, dinámicas, relaciones, historias, y formas de economía, problematizando esta imposición, en el sentido de traer al presente

⁵ Si contemplamos que Ciudad Juárez se sitúa geográficamente en una delimitación territorial que hace frontera con los estados de Texas y Nuevo México, entonces vendríamos a considerar a "Las Cruces" como la tercera ciudad más cercana, donde se generan vínculos artísticos, así como con El Paso, aunque dentro de la investigación no profundice en esta tercera relación.

conflictos contemporáneos que atraviesan la vida en ambos lados y que por lo tanto conciben a una región, a la frontera como lugar.

Aunado a esto, cabe mencionar que, políticamente, el espacio de la frontera por sus dimensiones y sus complejidades socioculturales, tendría que ser cuestionado y debatido, bajo distintos enfoques que logren acercarse a las formas de vida que existen en estas ciudades y pueblos; considero así que, el defender la conceptualización de un “arte fronterizo”, responde a esa necesidad y también al hecho de poner atención a los procesos que dan a ver los lugares, dentro de un campo político, que es instaurado desde el “régimen estético de la frontera”, del cual hablaré más tarde.

En este sentido, considero que este arte, en su hacer, se colocaría en la propuesta de un “arte modesto” que Rancière (2005) señala desde lo siguiente:

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (Rancière Jacques 2005, 11).

Un “arte-espejo”, donde “se mira a la ciudad por fuera y por dentro” (Santana, 2014), que evoca a la propia frontera y a sus formas otras. Frontera que deviene lugar y que es construida desde otros sensibles. El “arte fronterizo” construye lugar, como lo he señalado ya en varias ocasiones, porque incorpora la experiencia de vida en la frontera, de ahí que esta investigación haga un énfasis claro, a los procesos creativos de cada una y uno de los artistas con los que llevo a cabo la investigación.

Aunado a lo anterior, los movimientos del arte fronterizo que tienen que ver con el lugar desde donde se gestan y con la naturaleza de sus procesos organizados o individuales, y los circuitos de este arte, que nos hablan de las relaciones que construyen a nivel local, regional y global, son posibles de ser entendidos en los siguientes términos:

- 1) A nivel local, el arte fronterizo hace ver los conflictos y las complementariedades que surgen en la vida cotidiana, y que, desde la experiencia de vida de cada artista, permiten materializarse desde los procesos creativos que colocan nuevas

construcciones de los sensibles, que están organizados en el común, a partir del régimen estético de la frontera. Las experiencias de vida son diversas y por lo tanto, dan a ver distintos grados de sensibilidades a partir de propuestas estéticas, que se vierten en los lenguajes artísticos desarrollados a nivel local.

Esto produce un trabajo constante de las y los artistas, que se preguntan por su cotidiano y por el lugar que ocupan dentro de las capas más estructurales, que permean sus experiencias cotidianas, como la violencia, el trabajo industrial de maquila, las mercancías, la ilegalidad, etc.

De modo tal, podemos afirmar que, a nivel local “el arte fronterizo”, genera formas particulares de crear y de reorganizar los sensibles de ese común, que ya están organizados por el régimen estético de la frontera. Así como pensar a Ciudad Juárez, desde una comunidad que no niega su condición fronteriza pero que así mismo, está en constante renegociación. Por tanto:

- 2) A nivel regional, se generan redes entre artistas de ambos lados de la frontera que generan el lugar, dimensionando los cruces que aparecen como posibilidades, y los límites, que aparecen como problematizaciones que dan a ver las formas del régimen estético de la frontera. En este sentido, los cruces se logran desde varios ejes, como en los conocimientos, las formaciones académicas y no académicas, las experiencias de vida, las técnicas, las tecnologías, los lugares y la percepción de estos, las influencias artísticas, las propias obras, entre otras cosas.

Estos cruces, nos hablan también, de las experiencias que viven desde sus propias corporalidades los y las artistas, generando trayectorias que conforman parte de sus procesos creativos y de la construcción de su mirada por aquellos andares. La región, desde el arte fronterizo, se vuelve también una dimensión política desde las cuales se elaboran tejidos que dan a ver la frontera, esta dimensión se entrecruza con su vida cotidiana que involucra redes de un lado y otro, construyendo estéticas del movimiento y la trayectoria.

- 3) A un nivel global, el arte fronterizo al tener posibilidades de construirse y enunciarse desde ambos lados de la frontera tiene también la facilidad de integrarse a los circuitos del arte en México y en Estados Unidos; en este campo, las formas de enunciación

entran en un proceso de negociación que responden a las formas dominantes de las corrientes artísticas y a las centralizaciones del arte, que surgen desde las capitales y que designan los lugares del arte, siendo vistos en este caso, dentro del “arte periférico” o “latino”.

3. El carácter estético del arte fronterizo y sus relaciones con la experiencia de vida

Antes de plantear una definición concreta de estética, o del carácter estético que se viene señalando en la investigación, apoyada por la propuesta de Rancière (2009), es necesario explicar los principios de este concepto, comprendiendo las relaciones en las que se ubica con respecto a la experiencia de vida, considerando como punto de partida que las estéticas que se producen dentro del arte fronterizo, están atravesadas por la experiencia de vida de cada una y uno de los artistas.

Lo estético, vendría a plantarse en la investigación, como las formas de la enunciación que propone este arte y que están construidas a partir de sensibles, que tienen sentido dentro del contexto en donde se generan los procesos creativos de las y los artistas, es decir, el común, que para nuestro acercamiento en trabajo de campo viene a develarse en la experiencia de vida en la frontera.

Para desmenuzarlo mejor, es necesario ubicar ciertos componentes que nos ayudarán a comprender lo estético desde su formación y su relación con el hacer artístico, lo cual nos llevaría a analizar y construir una base, explicando en primer lugar, el concepto de “experiencias de vida en la frontera” y su relación con lo “común”; discusión que se sostendría en De Certeau (2000) y Tim Ingold (2011); y en segundo lugar, la ubicación de la experiencia de vida para lo estético del arte fronterizo, así como su relación con la materialización, como concepto visto desde la perspectiva de Tim Ingold (2013).

3.1. Experiencias de vida y el común

La “experiencia de vida en la frontera” viene a ser uno de los primeros acercamientos teóricos, para explorar las bases de los sentidos estéticos y por lo tanto la estética del arte fronterizo.

Desde un sentido antropológico, acercarnos a la “experiencia de vida en la frontera”, plantea metodológicamente una forma de establecer mi relación con las y los artistas, pues la

construyo no tanto en torno a su obra, sino a sus procesos creativos que la sienten y la piensan.

Por otro lado, considerar la relación que tiene dicha experiencia con las y los propios artistas, es plantear que, como lo hemos dicho en el anterior apartado, el arte, desde su carácter fronterizo, pone el hacer dentro de la lucha política del lugar, que tiene en el común, de su institucionalización y de coherencia para con la organización del común, es decir para con el régimen estético de la frontera.

Esto no quiere decir, que la experiencia de vida se legitime desde el arte para mis interlocutores, sino que el mismo arte es el que da a ver un lugar, el lugar que desde la experiencia se piensa, siente y vive la frontera, desde sus múltiples formas.

En cierto modo el común, que entenderemos más adelante, con el “reparto del sensible” del que nos habla Rancière (2009), se presenta como una organización “polémica de maneras de ser y de “ocupaciones”, en un espacio de los posibles” (Rancière 2009, 53), observando que ahí, dentro de esos posibles, la “experiencia de vida” tiene una potencia, pues construye relaciones y maneras de percibir aquello que está dispuesto en el común; de modo tal, que los procesos creativos o haceres artísticos, están mediados por la experiencia de vida que surge desde el común. Es por ello, que, de manera particular, acercarme a los procesos creativos de las y los artistas, fue crucial en la necesidad de entender al “arte fronterizo” y sus enunciaciones “estéticas” que colocan a la frontera como lugar.

Ahora bien, si queremos acercarnos al diálogo que surge entre la experiencia de vida y el común, entonces estaríamos hablando de las formas mediante las cuales se conforma la experiencia, generando las relaciones con ese común y sus percepciones.

De modo tal que, las propuestas de Michel De Certeau (2000) y Tim Ingold (2011), vienen a ser centrales para pensar las formas de los movimientos y trayectorias que se construyen por entre los regímenes estéticos o que dialogan con ellos, pues recordemos que el “común”, como un espacio de “distribución polémica” (Rancière 2009) es el espacio también donde el arte fronterizo coloca otros sensibles, para dar a ver a la frontera; de ahí que las prácticas del espacio, del caminar y del habitar que señala De Certeau (2000), sean formas de visibilizar el

tiempo cotidiano de la experiencia de vida y lo que Tim Ingold (2011) entiende por “lugar”, en relación con el “caminante”.

De Certeau (2000) nos habla de las “prácticas del espacio”, ubicándolas en un contexto para el cotidiano, que está vinculado con las formas visibles de la ciudad; aquellos sistemas que ordenan y legitiman, y que se cuestionan “al analizar las prácticas microbianas, singulares y plurales, que un sistema urbanístico debería manejar o suprimir y que sobreviven a su decadencia” (De Certeau 2000, 18).

De este modo, partir de las prácticas cotidianas que se entienden por entre el régimen estético de la frontera, haría posible abrir su capacidad de negociación; de ser móviles, de darse a ver y a sentir “otras espacialidades”, por la experiencia de vivir en, de hacer lugares, de generar sentidos que están atravesados por aquellos regímenes, pero también por conflictos, por luchas del espacio, por trayectorias políticas que cuestionan aquello visible e invisible.

Así, las prácticas...remiten a una forma específica de operaciones (de “maneras de hacer”), a “otra espacialidad” (una experiencia “antropológica”, poética y mítica del espacio), y una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada” (De Certeau 2000, 105). El hacer, se coloca entonces como práctica del espacio que vendría a remitirnos a los procesos creativos de los y las artistas, donde incorporan el acto de caminar, de producir relaciones con el espacio y con quienes lo conforman.

El acto de caminar, es para este autor “una apropiación del sistema topográfico por parte del peatón...es una realización espacial del lugar”, y la conceptualiza a través de las “enunciaciones peatonales” (De Certeau, 2000); a las cuales recurrimos también dentro de la metodología, para establecer teóricamente mi relación con las y los artistas, y el contexto en Ciudad Juárez, pero que en este caso, es posible de asumirse dentro de las prácticas del espacio, que resultan de las enunciaciones peatonales y que devienen experiencia a partir de la apropiación del sistema topográfico.

En este sentido, entender el acto de caminar como una enunciación, nos habla en primer lugar de éste como hacer, pero además de una acción dentro de lo político; enunciar desata ese juego entre lo político y lo estético de significar la ciudad, de vivirla y de construirla desde las subjetividades; así, la experiencia de vida en la frontera, que se camina entre dos ciudades

(Ciudad Juárez- El Paso), es construida a partir de estas enunciaciones que nos hablan de una negociación o un juego de visibilidades e invisibilidades dentro del común, entre lo legal y lo ilegal, entre el límite y la posibilidad.

A esto se refiere también Ingold (2011) cuando menciona las maneras de habitar a partir de los caminantes, cuyos sujetos encarnan la experiencia del movimiento que construye lugares, como bien lo menciona, cuando dice: “usaré el término caminante para describir la experiencia encarnada de este movimiento ambulatorio. Es como caminantes, entonces, que los seres humanos habitamos la tierra” (Ingold 2011, 13); lo cual nos permite dar cuenta de la vida y de la generación de formas de habitar, de tal modo, que las formas de desplazamiento o movimiento constituyen el cotidiano, y las formas de habitar están constituidas por experiencias.

Así, la experiencia de vida en tanto potencia, otorga sentidos que cuestionan lo visible y lo invisible de ese común; sentidos que como “nuevos sensibles” se piensan y sienten en los procesos creativos, para originar enunciaciones estéticas, que vienen a configurar el carácter estético del arte fronterizo.

Pero para entender más a fondo, es necesario ampliar la relación entre experiencias de vida y procesos creativos, que nos estaría hablando de la materia que se hace manifiesta en el cotidiano dentro del común, y su proceso de materialización.

3.2. Experiencias de vida y materialización

Estas experiencias de vida, como lo hemos venido manifestando, suceden en tanto se crean relaciones y formas de percibir. El acto de caminar como enunciación, crea ya presencias y movimientos que permiten esto mismo, construir relaciones y formas de percibir, pero, ¿Con que o quiénes?

En primer lugar, vendríamos a decir que, de manera general, se construyen relaciones y formas de percibir con el común, aquel que aparece como un sistema ordenado de sensibles, que en la propuesta de Rancière, con la noción de “fábrica de lo sensible”, se constituye como un “mundo sensible común, de un hábitat común, como el trenzado de una pluralidad de actividades humanas” (Rancière 2009, 53).

Es decir, desagregando el común, en haceres dispuestos o regulados, y también en espacios y tiempos con este mismo orden, que en cierto modo, colocan a la experiencia de vida como encuentro con la materia, con aquellas formas reguladas que se concentran en lo que llamo régimen estético de la frontera, que es susceptible de ser apropiado, resignificado y modificados a partir del hacer de los y las artistas en Ciudad Juárez, entendiéndolo desde la “materialidad”, que nos plantea Tim Ingold (2013) y que explicaremos a continuación.

Evocar la materialidad desde la perspectiva que nos da este autor, viene a explicarse como la constitución de un sistema que incorpora la materia, la “apropia”, la “transforma” y la “interviene” (Tim Ingold, 2013). Generando así, un proceso de materialización, que se hace manifiesto en los haceres, y en este caso en los procesos creativos de los y las artistas para con ese común.

Dicho proceso de materialización, plantea una comunicación de la materia y quien la trabaja, atravesada por el conocimiento, que devela la experiencia, pero también los conceptos, las técnicas y los movimientos, es decir las prácticas del espacio. “Los practicantes”, o en este caso los y las artistas, “conocen a la materia conociendo sus historias; de sus potencialidades, de lo que se les ocurre en distintas circunstancias... los materiales no existen, a modo de objetos, como entidades estáticas con atributos previos” (Ingold 2013, 31), de ahí que el proceso creativo sea al mismo tiempo un acto de reconfiguración de los sensibles.

En este sentido, la materialización construye formas que “se generan en los campos de fuerza y circulaciones de materiales que traspasan los límites que podamos establecer entre los profesionales, los materiales y el entorno más amplio (Ingold 2000, 339-348)” (Ingold 2013, 29).

Así, la materialización logra plantear la dislocación de la materia de la que nos habla Rancière en el “arte modesto”, es decir, “la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (Rancière 2005, 11).

De modo tal, que la relación que se estaría planteando entre materialidad e imagen sería un “agenciamiento ficcional”, que es entendido como “reagenciamientos materiales de los signos

y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière 2009, 49).

Por lo tanto, el carácter estético del arte fronterizo, vendría a plantearse como una configuración, que surge inicialmente en la “experiencia de vida en la frontera”, otorgando sentidos que cuestionan lo visible y lo invisible del común, que vendría a estar organizado a partir del régimen estético de la frontera. Estos sentidos aparecen como “nuevos sensibles”, que componen formas y movimientos desde “agenciamientos ficcionales”.

4. Agenciamientos ficcionales y temporalidades de los procesos creativos

Para que quede más claro el término de agenciamientos ficcionales y por qué se vincula con las temporalidades de los procesos creativos, es necesario entender a este concepto dentro de la acción, ya que estos ocurren en “la revolución estética” que “redistribuye el juego al volver solidarias dos cosas: la confusión de fronteras entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones” (Rancière 2009, 45).

De acuerdo con lo anterior, el uso de la palabra “ficción” está relacionado con “la ficción de la época estética” que constata cómo está última “ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción” (Rancière 2009, 48).

La “revolución estética” que propone este autor, da fuerza a aquellas formas de vida en la frontera, que, desde las experiencias de vida de las y los artistas generan trayectorias, historias, relaciones y extensiones emocionales, por encima de los límites, de aquellos síntomas que ya hacen en la fisicalidad de las imágenes que conforman al régimen estético de la frontera.

En este sentido, dicha revolución “transforma las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido. Por un lado, lo “empírico” lleva las marcas de lo verdadero en la forma de huellas e impresiones” (Rancière 2009, 47); de ahí que la experiencia de vida en el común, sea crucial dentro de los procesos creativos. Así, el agenciamiento ficcional es ““un agenciamiento de signos” ...es la identificación de los modos de la construcción ficcional, con los de una lectura de signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un

muro, de una vestimenta, de un rostro”. (Rancière 2009, 45). Lo cual viene a ser la “devolución de la mirada” que se plantea en el último apartado.

De este modo, parto de los “agenciamientos ficcionales” (Rancière, 2009), que desde mi comprensión vienen a ser configuraciones de formas y movimientos en el común, integrados por “nuevos sensibles”; para preguntarme ¿Cuándo suceden estos agenciamientos y qué ponen en relación?

Considerando que la experiencia de vida construye un primer puente entre el común y los procesos creativos, y que estos últimos, entendiéndolos como “haceres”, se conforman en temporalidades que, desde la materialización del común, concretan enunciaciones estéticas desde los diferentes lenguajes artísticos, que de manera extendida se comprenden en el capítulo 3. Los agenciamientos ficcionales vendrían a ser entonces un segundo momento, para ampliar la comprensión del carácter estético en el arte fronterizo, que pondría atención a la temporalidad de los procesos creativos y a lo que sucede en esta.

Para lo cual se analizarían los conceptos de: “procesos creativos” y “experiencias estéticas”, vinculándolos con el hacer en el cotidiano, que produce por lo tanto nuevos sensibles, entendiendo a estos desde “el reparto de lo sensible”, concepto último que también ampliaremos desde la propuesta de Rancière (2009).

4.1. Experiencias estéticas

Por una parte, vendríamos a considerar que, las “experiencias estéticas”, se colocan entre los agenciamientos ficcionales y las temporalidades de los procesos creativos, es decir durante su desarrollo. Las experiencias estéticas se diferencian en cierto modo de la “experiencia de vida en la frontera” porque, en el desarrollo de los procesos creativos, generan recortes dentro de ésta última, concretando sentidos de visibilidad; para Rancière estos actos estéticos son vistos “como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (Rancière 2009, 5).

Así, las experiencias estéticas, son tejidos temporales de sensibles, que se producen a lo largo de las experiencias de vida en la frontera, definiendo formas, hechos y lógicas que devolverían la mirada del común a través de los agenciamientos ficcionales, que en el quinto eje veremos con más calma.

Las experiencias estéticas, como cortes que suceden del común, configuran otras maneras de organizarlo; éstas, a partir de lo sensorial, de aquello que atraviesa el cuerpo, generan nuevas lógicas haciendo posibles otras formas, otras maneras de sentir y por lo tanto de materializar procesos creativos desde enunciaciones estéticas; éstas, también configuran intenciones y subjetividades políticas que piensan lugares posibles, y relaciones con aquello material del común.

De este modo detenernos a la creación de la forma, a la elaboración estética que nos puede explicar el proceso creativo, requeriría de un despliegue tal como lo señala Tim Ingold:

La forma real, concreta, de la canasta, sin embargo, no surge de la idea. Más bien, llega a existir a través del despliegue gradual del campo de fuerzas establecido a través del compromiso activo y sensorial del practicante y el material (Tim Ingold 2009, 6).

Es entonces desde las experiencias estéticas, como se configuran estos “reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière 2009, 49).

4.2. Procesos creativos

Como hemos venido diciendo, los procesos creativos se comprenderían entonces por dos momentos, 1) la experiencia de vida en la frontera, que deviene del común y 2) los agenciamientos ficcionales que están vinculados con las experiencias estéticas, que se tienen a lo largo de las experiencias de vida en la frontera, y que tejen sensibles en la temporalidad de los procesos creativos.

Este concepto, el de “procesos creativos”, de manera breve, viene a entenderse como el hacer de los y las artistas con las que interactúo en Ciudad Juárez, y que desde sus “maneras de hacer”, “intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (Rancière 2009, 11). Considerar lo anterior viene a plantear por lo tanto una visibilidad de los movimientos que se generan en el común que le da un lugar al artista, pero que al mismo tiempo está en disputa, porque el hacer se cuestiona ese lugar desde las subjetividades políticas.

Así, entender el hacer artístico, desde la perspectiva de Rancière (2009) vendría a reconocer sus capacidades críticas y móviles dentro del régimen estético de la frontera, que estaría relacionado con el lugar que se le da dentro de ese común; considerando que, para nuestro autor, “la idea de trabajo no es en primer lugar la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de un reparto del sensible: una imposibilidad de hacer “otra cosa”, fundada sobre una “ausencia de tiempo” (Rancière 2009, 54).

Tomando en cuenta que los procesos estructurales como la violencia generalizada, el trabajo industrializado de la maquila, el narcotráfico, la mercancía, la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, la securitización y la relación entre lo legal y lo ilegal, estarían atravesando el lugar que los y las artistas tienen dentro de ese común, en tanto trabajadores, reconociendo su hacer, pero desde una perspectiva correspondiente con el régimen estético de la frontera.

De este modo el arte fronterizo se colocaría en una constante negociación de los lugares que ocupa en el común, es decir, en el régimen estético de la frontera y la capacidad que tiene desde sus hacedores y/o subjetividades políticas, para generar otros espacios que le permitan crear nuevas visibilidades y organizaciones sensibles, lo cual requeriría de entender las negociaciones con lo institucional pensando el contexto, específicamente en colectivos, que nos menciona Oscar Bueno (2016) cuando dice lo siguiente:

...considero que la posición que estos grupos adoptan frente a las instituciones depende de los recursos que obtienen en función de su naturaleza y origen, siguiendo esto se puede clasificarlos bajo dos figuras principales: autónomas o semiautónomas. Los primeros, son aquellos que se valen de recursos propios para desarrollar sus actividades y no necesitan de apoyos externos para sobrevivir y trabajar, sin embargo, pueden recibirlos. El segundo caso, son aquellos que se mantienen con recursos propios y también con aportaciones externas, pero estas últimas resultan fundamentales para que sigan trabajando. En cualquiera de las dos situaciones, se reconoce que la principal aportación que realizan sus integrantes para que el colectivo funcione es el tiempo invertido y las aportaciones de esfuerzo físico e intelectual (Bueno Oscar 2016, 78).

Proponiendo así un panorama en la cual “los colectivos artístico-culturales inciden de manera indirecta en la construcción de la agenda cultural del gobierno por medio de negociaciones informales, lo que provoca que esta incidencia sea invisibilizada” (Bueno Oscar 2016, 19).

Argumentando lo anterior, y teniendo más o menos un panorama general del contexto institucional, vendríamos a figurar al arte fronterizo desde sus subjetividades políticas, donde Rancière menciona que

...la práctica artística no es el afuera del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. El reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Esta saca al artesano de “su” lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante (Rancière 2009, 25-26).

De este modo, los procesos creativos que vendrían a concretarse en enunciaciones estéticas proporcionan otro sentido a la producción artística en el sentido de afirmarla

Como un nuevo reparto del sensible, en la medida en que une en un mismo concepto los términos tradicionalmente opuestos de la actividad fabricadora y de la visibilidad...producir une el acto de fabricar con el de poner al día, el de definir una nueva relación entre el hacer y el ver. El arte anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación de la comunidad a sí misma (Rancière 2009, 25-26-57).

Por lo tanto, se hace presente la incorporación del arte fronterizo y sus enunciaciones estéticas, a partir de la devolución de la mirada del común del cotidiano, donde se estaría planteando un “agenciamiento ficcional” (Rancière, 2009) que visibiliza el “reparto del sensible” entre el régimen estético de la frontera, que organiza la vida social en Ciudad Juárez y las estéticas del arte fronterizo, que, desde nuevos sensibles, aparecen como formas de enunciación que hablan de la frontera como lugar, extendiendo sus significados y presencias.

5. La devolución de la mirada del común

Teniendo en cuenta que los “agenciamientos ficticiales”, tal como lo hemos venido explicando en el anterior apartado, serían un segundo momento dentro de los procesos creativos, que, desde las enunciaciones estéticas del arte fronterizo visibilizan otras formas de vivir, sentir y pensar a la frontera, entonces se haría necesario explicar desde que proceso político se entienden dichas enunciaciones del arte fronterizo.

Es decir, considerando el contexto en el cual se vinculan las enunciaciones con el régimen estético de la frontera, y el papel de los agenciamientos ficticiales, en tanto acciones del arte, que suceden en un común atravesado por este régimen.

En este marco, trataremos de extender la propuesta de Rancière (2005, 2009), sobre el “reparto de lo sensible” y la relación entre estética y política, ya que su pensamiento nos aporta para desarrollar la idea de la devolución de la mirada del común, que el arte fronterizo tiene desde Ciudad Juárez. Para lo cual, vendríamos a analizar lo que se entiende por “régimen estético de la frontera” y su relación con el común, así como la idea de “enunciación”, su carácter político y las formas en que ésta, vista como “enunciaciones estéticas del arte fronterizo”, vendría a reflexionar sobre la relación entre lo político, lo estético y el lugar.

No obstante, si bien la propuesta de Rancière está incorporada desde diversas dimensiones en la propuesta general del marco teórico, donde se desmenuzan algunos de sus términos y comprensiones en relación con el tema de la investigación, se hace necesario un preámbulo en el cual se entienda el pensamiento de Rancière (2009) acerca del “reparto del sensible”, que es donde se ubica la parte medular que piensa a los procesos creativos de los y las artistas con las que realizo mi investigación.

Su propuesta teórica da lugar a formas de abordar el tema de lo político en el arte. Para entender el arte como acción en el común y como proceso de “subjetivación política” Rancière (2009, 2005) analiza de manera amplia el campo de la política, que es donde se constituyen los movimientos de lo sensible, como si se tratara de un juego que pone en manifiesto el problema de la visibilidad y la invisibilidad en distintas dimensiones.

Concretamente la relación entre estética y política viene a ubicarse como “modos de organización que construyen lugares donde se “juega la política, por consiguiente, a una cierta estética de la política” (Rancière 2009, 5).

Para él, “hay política mientras haya conflicto sobre la configuración misma de los datos, conflicto interpuesto por los sujetos excluidos en relación con la suma de las partes de la población” (Rancière 2009, 9-10); de modo tal, que constituir el carácter común de la comunidad desde el régimen estético de la frontera, llega a tejer sentidos que legitiman modos de existir por encima de otros que se resisten y que persisten como haciendo lucha en el campo de la política.

El “reparto del sensible” está completamente vinculado al común, en tanto es el territorio que parte

...un reparto del sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas...hace ver quien puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común dotado de una palabra común... (Rancière 2009,10).

Las propuestas de Rancière dan a ver lo ininteligible que acciona o configura movimientos entre lo estructural y las experiencias del cotidiano. Los hilos que se tejen para unir a estos dos campos, son aquellos hilos de lo sensible que capta desde las estéticas. De ahí que el recorte de lo sensible venga a ser un concepto al que da fuerza y se despliega para entender las relaciones entre lo político y lo estético en un común.

Pensar bajo la luz que este autor nos otorga, es considerar varias capas que están por encima y por debajo de lo más estructural o lo que concreta las formas más visibles y aceptadas del existir, el estar y el ser. De alguna forma, su pensamiento dignifica vidas en tanto las recobra, las vuelve a los sentidos, las regresa a su potencia.

5.1. Régimen estético de la frontera y su relación con lo común

El régimen estético de la frontera vendría a ser para la investigación, un conjunto de configuraciones del común que regulan y organizan la vida social en Ciudad Juárez y sus maneras de habitar y constituirse como ciudad fronteriza; el lugar que ocupa este concepto en relación con el arte fronterizo, es tomando en cuenta que el arte como hacer, está atravesado por aquel común organizado por éste régimen, de modo tal que las enunciaciones estéticas del arte fronterizo vendrían a disputar, dislocar y cuestionar aquellas formas organizadas de los sensibles del común, que conforman el régimen estético de la frontera.

Rancière señala que un régimen estético da a ver una identificación y pensamiento de un orden que se da a modo de sistema, con una lógica específica. Para él, el “régimen estético” que construye conceptualmente desde las artes, lo entiende como un “modo de articulación entre las maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de

pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière 2009, 7).

De este modo considerar la configuración del régimen estético de la frontera, es incorporar a la política como campo desde el cual, se configura y se hace activo. La política para Rancière (2005) es pensada antes que como poder, como movimiento constante, como acción, como devenir de los lugares de las formas; en sus palabras: “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière 2005, 14).

La política se descubre así, como constructora de “ficciones”, que tanto “el arte, como los saberes, construyen...es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière 2009, 49).

De este modo, estaríamos incorporando el concepto de “régimen estético” para entender la visibilidad de la frontera desde las instituciones, y desde las estructuras dominantes⁶ que organizan la vida social de Ciudad Juárez y El Paso, esta última como ciudad que completa el tejido de las interconexiones de lado y lado de la frontera.

Con referirnos entonces, al “régimen estético de la frontera”, estaríamos vinculando a aquellas formas que, desde la asignación de cierto orden, ciertas formas de existir, de tomar lugar, y de asumirlo en el hacer, atraviesan el común y por lo tanto el cotidiano en Ciudad Juárez, en tanto relaciones interpersonales de tipo económico, laboral, cultural, familiar, educativo, corporal, etc.

⁶ Aquí vendríamos a hacer referencia a las estructuras dominantes que aparecen por fuera del Estado y sin embargo como aliados, pues atraviesan con la misma fuerza la vida social y el cotidiano de los fronterizos, un síntoma de ello es la violencia estructural que pone como bastidor a los cuerpos de las mujeres (Rita Segato, 2013) y que para Rita Segato despliegan una complejidad de relaciones que se problematizan desde el contexto de la frontera, así, los feminicidios son para nuestra autora “crímenes corporativos, y más específicamente, crímenes de segundo Estado, de Estado paralelo...-pues- la dimensión expresiva del control totalitario prevalece” (Segato Rita 2013, 42-43).

De alguna forma, por medio de la experiencia de vida se construyen estas relaciones, pero no desplegándose al pie de la letra bajo estos regímenes. Como ya lo hemos dicho, en la experiencia de vida se producen desplazamientos, trayectorias y formas de habitar, por ello es que la institucionalidad está en constante negociación, por ello es que las luchas políticas dan a ver otras formas de vida, problemáticas y conexiones por debajo y por encima de estas estructuras, por ello es que el arte fronterizo a partir de sus “agenciamientos ficcionales” construye lugar desde sus enunciaciones estéticas.

Si consideramos al hacer de los artistas, que es visto desde sus procesos creativos y las enunciaciones estéticas, entonces tendríamos que remitirnos a la idea dentro de la cual Rancière (2009) entiende a la “práctica artística” y su relación o potencia para con lo político, mencionando que:

...la práctica artística no es el afuera del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. El reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Esta saca al artesano de “su” lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante (Rancière 2009, 25-26).

Por lo tanto, dicha potencia para con lo político, vendría a entenderse con lo que dice nuestro autor cuando habla de que la

...política sobreviene cuando aquellos que <<no tienen>> tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes...consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos (Rancière 2005, 14-15).

Haciendo posible que este espacio común, susceptible de ser organizado desde sus sensibles, sea distribuido reconociendo su carácter polémico de “maneras de ser y de “ocupaciones” en un espacio de los posibles” (Rancière 2009, 53). Siendo el común, el espacio que, desde las acciones políticas, se configura y se reconfigura entre el “régimen estético de la frontera” y otras formas a las que Rancière (2009) llama democráticas como lo es el arte, y en este caso el “arte fronterizo”, desde sus enunciaciones estéticas que abordaremos conceptualmente en el siguiente apartado.

5.2. La violencia entretejida en el régimen estético de la frontera

El régimen estético de la frontera compone una visibilidad (en distintas intensidades), desde las instituciones y estructuras dominantes, que organizan la vida social de Ciudad Juárez. El carácter estético hace visible un común y su “reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad” (Rancière 2009, 6). Mientras que el de régimen, se remite a una distribución organizada de los sensibles, construida históricamente y que se reitera de manera constante en la vida cotidiana del común.

Me refiero así, a la experiencia de vida en la frontera, como concepto metodológico que nos acerca a caracterizar al régimen y al despliegue de subjetividades que reproducen o dislocan a la organización de este sistema de sensibilidades. Identifico a las subjetividades constituidas dentro del arte fronterizo, como sostenedoras de una potencia política que cuestiona la organización de los sensibles en el régimen estético de la frontera.

Específicamente una dislocación, que hace evidente la organización del entramado de la violencia del régimen, pues las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte, como lo veremos más adelante, visibilizan a la frontera como lugar, poniendo en discusión la territorialización de los espacios y su ocupación, las relaciones organizativas y económicas del arte, y la evocación de subjetividades que extienden la complejidad de la experiencia de vida en la frontera.

Estas discusiones se contextualizan en la estructura del entramado de violencia, que viene a disgregarse desde 4 puntos, 1) las relaciones desiguales entre un lado y otro de la frontera, 2) las formas de poder policial, 3) las disputas por el control territorial, y 4) un imaginario de género.

La primera parte, comienza por una exploración histórica, que legitima hasta la actualidad las representaciones de la violencia en Ciudad Juárez.

Como lugar intermedio de dos Estados-nación, en los que se disputa el cruce y la soberanía de cada uno, la reiteración de la frontera como límite, sigue vigente desde la constitución última de un marco de securitización y demarcación de territorios de los límites nacionales, en 1853, con el “Tratado de Límites entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de

América (Tratado de la Mesilla)”⁷. Momento desde el cual, no han dejado de aparecer los lugares y haceres, que reiteran la diferencia, bajo el condicionamiento del cruce de cuerpos humanos y/o producto de lo humano, y su designación de lo que los determina dentro de lo legal y lo ilegal.

Las formas visibles de la violencia, se ven atravesadas por la idea de Didi Huberman (2014) sobre los pueblos expuestos, cuando señala lo siguiente: “los pueblos, están expuestos a desaparecer porque están...subexpuestos a la sombra de sus puestos bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (Didi Huberman 2014, 14).

Persiste, aquella mirada, que refuerza un estereotipo de peligrosidad, en un pueblo que hace justicia por su propia mano, o que es violento por naturaleza, aquel que ha sido retratado en fotografías desde la Revolución Mexicana, en las primeras décadas del siglo XX, por miradas estadounidenses que cruzaban desde El Paso, como si de un espectáculo se tratase; desde entonces, un halo de guerra y conflicto se ha fijado en la frontera, como trinchera, como un “agujero vergonzoso” en palabras de Sarahá Verdugo (2016).

Ciertamente, a los sucesos se les ha puesto un juicio moral desde afuera, más que una comprensión interna y de estructura. De alguna manera, las representaciones escritas de la prensa, en el periodo de finales del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX, como lo ha explorado García Pereyra (2010), fueron hechos claves que generaron una imagen estigmatizada de Ciudad Juárez. Pues en El Paso, Texas, se comenzó a institucionalizar a la prensa, como un medio de comunicación que reforzaba el poder político de grupos que exacerbaban “una cultura desarrollada y de sólidos principios religiosos”, provenientes de una moral protestante y una supremacía anglosajona, que señalaban a la cultura hispano mexicana bajo los significados de lo “malo”, el “vicio”, el “peligro”, lo “sucio”, o lo “inmoral” (García Pereyra, 2010).

⁷ Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera. Tratado de la Mesilla. (2020). <https://www.gob.mx/siap/articulos/tratado-de-la-mesilla>

Esta visibilidad, producto de una relación histórica de poder desigual, debido a factores sociales que ostentan las nociones de seguridad, racismo y xenofobia, hace de preámbulo para comprender a las formas de poder policial que surgen desde distintos niveles.

Una de ellas es la que se presenta entre los límites nacionales, para condicionar el cruce a partir de estrategias de seguridad, que desarrollan tecnológicamente dispositivos para la caracterización, clasificación, regulación y segregación del tráfico de personas y mercancías; este último flujo se ve condicionado por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte-*NAFTA*, que comenzó desde 1994, y que recientemente ha sido renovado; mientras que en ambos flujos, estrategias tales como la *Border Patrol* (patrulla fronteriza), desplegada de este a oeste del límite territorial entre México y Estados Unidos, al igual que el muro o valla fronteriza, son algunos de los síntomas que expresan el control territorial, y un condicionamiento que no deja de poner a flote las desigualdades y la relación de poder, entre ambos países.

Otra de las formas de poder policial se instala en lo local, como parte del despliegue de la milicia y policía que legitima el control y los discursos estatales, de la seguridad ciudadana y el combate al crimen organizado. Esto se ha dado a través de distintas estrategias de seguridad, que han desencadenado olas de violencia extrema, en diferentes puntos del país, una de ellas, la Guerra contra el Narcotráfico que, en la primera década del presente siglo, realizó una ocupación militar principalmente en ciudades fronterizas como Juárez, produciendo un conflicto que ha legitimado en la contemporaneidad, el despliegue de poder estatal y la ocupación de territorios.

Hay una tercera identificación del poder policial que surge por debajo de las formas estatales y binacionales. De modo tal que, cuando hablo de la visibilidad, en sus distintas intensidades, me refiero a que las formas de organización del régimen estético de la frontera, no dejan de estar atravesadas por más de un esquema de poder.

Rita Segato (2013), explora algunos sentidos en los que se teje la “violencia expresiva”, desde Ciudad Juárez, argumentando que existe un poder, que funciona a nivel territorial y económico en la región fronteriza, donde el flujo de capital, proveniente de una economía que perpetúa la explotación en sus formas visibles e invisibles, pasa por una “sombra paraestatal, y por un doble flujo: “su flujo en los circuitos de la Primera Realidad y su flujo en los

circuitos de la Segunda Realidad” (Segato Rita 2013, 69). Es por ello quizá, que las imágenes que ofrece Ciudad Juárez, hablan de muchas formas, en dos códigos o más, hablan de más de una noción de moralidad.

El carácter de estos flujos de poder en un territorio que, además, involucra la noción de límite nacional, permea en las formas de territorialización que influyen en las experiencias de vida y en la construcción de subjetividades.

Las disputas por el control territorial, se juegan en el común, y se localizan en cada uno de los grados de poder policial. Se manifiestan desde lenguajes y formas que regulan los espacios, entre las que podemos identificar a la dominación y control de lo público, la denegación de libre tránsito, enfrentamientos armados, desplazamientos forzados, y una actividad económica supeditada a las demandas del poder hegemónicas que generan explotación y muerte.

No obstante, las disputas por el control territorial tienen un trasfondo más amplio, que revela la existencia de un “imaginario de género” y una “masculinidad hegemónica”, sostenedores de subjetividades que reproducen y producen una “pedagogía de la crueldad” y la impunidad institucional de “crímenes corporativos”. Rita Segato (2013), identifica cuidadosamente los hilos que tejen a la “violencia expresiva”, ésta, “produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero si efectivas) (Segato Rita 2013, 8). “Expresar que se tiene en las manos la voluntad del otro es el telos o finalidad” (Segato Rita 2013, 21).

De este modo, se establece un control territorial, aparejado de un control de los cuerpos, que establece un lenguaje, donde “los asesinatos pasan a comportarse como un sistema de comunicación...son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, perfilado, mediante una “escucha” rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos” (Segato Rita 2013, 31). Los feminicidios son el tipo de “muerte expresiva” que se coloca en este lenguaje, pues “en Ciudad Juárez las mujeres ocupan ese lugar de bastidor” (Segato Rita 2013, 70).

Estos cuatro ejes, dan cuenta de la relación que hay entre las formas organizadas de los sensibles y las subjetividades, ya que tanto espacios, como tiempos y haceres, están atravesados por esta lógica de visibilidad, que, no obstante, es polémica, si reconocemos la

potencia que tiene la experiencia de vida. De ahí que hagamos su énfasis en los procesos creativos de los y las artistas.

5.3. Enunciaciones estéticas y su relación con lo político

Las enunciaciones estéticas, como visibilidades desde las cuales se concretan los procesos creativos de los y las artistas, involucran, como ya lo hemos dicho, una disputa en la organización de sensibles del común, que está dirigida por el régimen estético de la frontera; lo cual nos estaría hablando 1) que estas disputas se encuentran en el campo de la política, que para Rancière es: “la constitución <<estética>> de un espacio que es común en razón de su misma división” (Rancière 2005, 52); y 2) que los y las artistas vendrían a ser “sujetos políticos”, pues son los y las hacedoras de estos procesos creativos y estas enunciaciones estéticas “que dan lugar a escenas de enunciación y de manifestación que pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad” (Rancière 2005, 15).

Tomando estos dos puntos, es que se hace posible entender a la “enunciación” como acción de los y las artistas en el campo de la política, que juega entre las visibilidades y las invisibilidades, y a la “estética” como capacidad del arte que “consiste en construir espacios y relaciones para configurar material y simbólicamente el territorio común (Rancière 2005, 13). Así, enunciarse estéticamente, es corresponder como sujeto político a una manera de visibilizar y de construir un lugar en el común a partir de nuevos sensibles; para Rancière (2009), este proceso viene a ser concretado en el común, que tiene efectos “sobre lo real” y que desde las enunciaciones

Definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos (Rancière 2009, 50).

Sus acciones desde lo sensible, permean al régimen estético de la frontera, en tanto dislocan sus lugares, no imponiéndose como nuevos regímenes, sino más bien como aquello que nos explica Rancière (2009) cuando dice lo siguiente: “tampoco se introducen cuerpos colectivos. Más bien introducen, en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura de desincorporación” (Rancière 2009, 50).

En nuestro caso la enunciación coloca lugares para la o el propio artista y para su arte que, colectivamente, como “arte fronterizo” habla desde la experiencia de vida en la frontera, de aquel lugar con sus múltiples formas, problemáticas y complementariedades entre uno y otro lado; lo que las enunciaciones hacen para con estos “cuerpos colectivos” de los que nos habla Rancière (2005), es una “circulación de estos cuasi-cuerpos –que- determina mediaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones (Rancière 2009, 50).

De modo tal que, se comienzan a figurar visibilidades otras, que “dibujan, de esta forma, comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de roles, de territorios y de lenguajes...” (Rancière 2009, 51).

Por lo tanto, al considerar las “enunciaciones estéticas del arte fronterizo”, estaríamos analizando la relación que hay entre la política, lo estético y el lugar. De modo tal que, la política sería la constitución estética, es decir, la acción de ese acomodo. Ahí se estarían moviendo los sensibles del común, que responden a la organización del régimen estético de la frontera y a la revolución estética de los agenciamientos ficcionales del arte fronterizo.

La estética daría a ver esas formas organizadas desde las enunciaciones. Así, el arte fronterizo desde sus procesos creativos, construye formas de visibilidad, en nuevos sensibles para el común, que devienen de las experiencias estéticas como recortes de la experiencia de vida y de las subjetividades políticas.

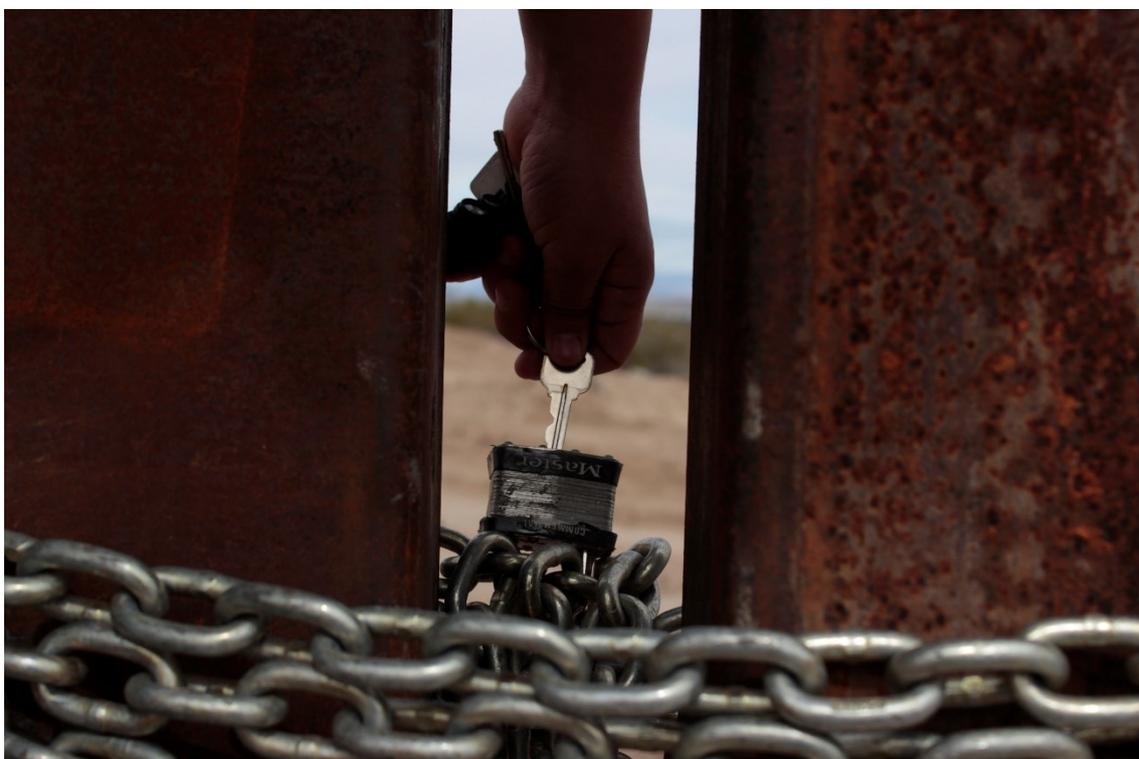
Las enunciaciones a su vez vienen a ser presencias que hablan desde un lugar, que construyen el lugar desde donde se enuncian los sujetos políticos.

De esto modo, las enunciaciones estéticas del arte fronterizo vendrían a colocar un lugar en distintas dimensiones: 1) para el artista como sujeto político y trabajador, que se piensa en un común y en un contexto político de la frontera, 2) para el arte, que corresponde a los cotidianos y las experiencias de vida de las y los artistas que habitan geográficamente una frontera, y 3) para las formas de vida y sus maneras de habitar la frontera, que surgen desde Ciudad Juárez y que están permeadas por el cruce con el otro lado de la frontera, El Paso, Texas.

Capítulo 3

Enunciaciones desde Juárez: extendiendo la frontera

Imagen 37. Una puerta del muro fronterizo, cerrada por fuertes cadenas y candados.



Fuente: Archivo personal proceso de investigación. (2016). Muro fronterizo, Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua.

1. Contexto

1.1. Aproximación a los procesos artísticos

Quisiera comenzar explicando de manera breve como me he acercado a los procesos creativos de los y las artistas, que son parte fundamental para aproximarme a una mirada del arte fronterizo, y del sentido que se despliega a través de este, para comprender otras nociones del concepto de frontera.

Tomando en cuenta el régimen estético de la frontera, que organiza políticamente distintos aspectos de la vida social, aproximarnos al cotidiano nos da la posibilidad de pensar los haceres, las trayectorias y las lógicas sensibles que responden a este, movilizándolo y visibilizando otras formas de pensar la frontera y de vivirla; por encima de los límites, que, desde los procesos de securitización, se plantean como una de las formas dominantes del régimen estético de la frontera.

De este modo, el arte, como uno de los haceres, involucra las relaciones entre un lado y otro; relaciones y vivencias que fui descubriendo en nuestros encuentros; es decir, sabiendo sus trayectorias y caminándolas, observando aquello que creaban en ese momento, o lo que ya habían creado como piezas u obras artísticas, y detonando narrativas en las pláticas, donde conversábamos aspectos de sus vidas diarias y también de sus historias familiares, como sus orígenes y el desarrollo de sus vidas, en el que se entendía claramente un carácter histórico, genealógico y emocional que hacía sentido para pensar este territorio por encima de los límites.

¿De qué forma estas dinámicas de la vida cotidiana podían influir en sus haceres artísticos? Probablemente comprendiendo a estas como la materialidad que surge del común desde lo estético, y que es extendida y apropiada para ser recompuesta, movilizada, y potenciada para manifestarse en otras formas y haceres.

Acercarse a los procesos creativos, requiere entender al artista desde su contexto, de aproximarnos a la manera en que ellos y ellas viven su cotidiano y lo sienten, de aquello que no escapa de su vista o su sentir, que les punza en el inconsciente, porque el arte es también parte de la vida social que no se escapa de las relaciones de poder, de la materialidad de los lugares, de los acontecimientos, de la memoria en sus varias dimensiones, en el sentido de que

son aspectos, que pueden ser incorporados desde su potencia que es devuelta a ese común, problematizándolo, cuestionándolo o dándole cabida desde otros lugares.

Estos aspectos dinamizan en sus procesos artísticos intenciones, posturas y conceptualizaciones, que se enuncian a través de formas; lenguajes diversos donde la imagen deviene fotografía, performance, video, dibujo, monumento, grabado o mural.

El devolver la mirada a ese común, que es parte del proceso creativo, implica temporalidades que se expanden a partir de las experiencias estéticas que se tienen desde lo cotidiano, aquello, como lo dije antes, que punza, puede ser recogido o inmediato como lo dice Ronald Barthes (1990), pero deja marcas en las que el tiempo puede ser extendido; así, vivir la experiencia estética es un desdoblamiento del tiempo, porque se generan emociones y se construyen sensibles que atraviesan el cuerpo, generando una relación con el mundo, con aquella materialidad de la vida que es susceptible de ser re-materializada en un hacer activo de las artes.

Este proceso es claramente político en un sentido del hacer, que está relacionado con la experiencia cotidiana de la vida en la frontera y que aparece de varias formas, dando cabida a pensar el lugar. Por lo tanto, desarrollar en profundidad una exploración de los procesos creativos, viene a ser una parte medular de la tesis y de mi relación con cada una de las y los artistas.

De modo tal que, en este capítulo incorporo la experiencia de trabajo de campo, que me permite analizar las formas de enunciación y los sensibles que surgen dentro de este arte al que llamo fronterizo, desde una “escritura narrativa y visual” (Catalina Severino, 2017) que explico de manera más extensa en el capítulo 4.

Para esto, hago énfasis en los procesos creativos de Ingrid Leyva, Mariana Maese, Mario Romero, y a los integrantes de la red de artistas Puro Borde: Aron Venegas, David Flores y Jorge Pérez.

1.2. Organización artística y relaciones de género

Debo mencionar que dicha escritura o modo de abordar mi relación con los y las artistas, esta permeada por el contacto directo que hace visibles los encuentros, generando un

posicionamiento que enuncia la objetividad parcial, de la que habla Donna Haraway (1995), haciendo presente la responsabilidad de la experiencia y el lenguaje en el hacer investigativo, dando respuesta a la “neutralidad”, o la “objetividad” sin nombre, ni cuerpo, tal como lo menciona a continuación:

La naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación (Haraway Donna 1995, 10).

Esta manera de posicionarme, posiblemente presente una falta de profundidad en los sentidos estructurales, que se expresan al interior del mundo de las artes en Ciudad Juárez, lo cual no es para el caso de la investigación el interés fundamental. Sin embargo, lo que sí creo necesario, es contextualizar las relaciones colectivas, en red e individuales, que se construyen entre artistas, y cómo ciertos procesos históricos, nos ayudan a situar el carácter de estas formas de organización y haceres artísticos.

Dentro de las formas de organización artísticas que surgen en Ciudad Juárez y que logré percibir desde el trabajo de campo, se encuentran tres tipos de procesos: los colectivos, los de red o plataformas y los individuales, que se entrelazan y se encuentran en distintas temporalidades como parte del desarrollo artístico, que finalmente es individual, pues las creaciones o los procesos creativos, si bien pueden ser colaborativos, forman parte del desarrollo del artista, que puede ser cambiante en tanto sus relaciones o modos de explorar la creación; aunque dicho desarrollo se enmarca también en el carácter social del arte que es permeado por los acontecimientos de la vida cotidiana y las condiciones estructurales.

Los procesos colectivos y los de red, están más o menos consolidados en Ciudad Juárez y vienen a tomar relevancia durante la primera década de este siglo, especialmente los colectivos que, desde trabajos como el de Liliana Chaparro (2008) vienen a ser históricamente una cara organizativa y de visibilidad de las juventudes, que en ese momento se consolidó a través de colectivos como el de “656 Comics”, “Kasa de Kultura para todos”, “Mecenas Galería Estudio”, “La Tribu del Trueno” y el “Colectivo Rezizte” que en esos primeros años tenía como nombre “Máscara 656” (Liliana Chaparro, 2008).

Según la autora este último colectivo, que para nuestro trabajo viene a ser relevante porque forma parte integrante de la red “Puro Borde”, desde su surgimiento se consolidó como movimiento que proponía una estética de la frontera desde su gráfica, a partir de la incorporación de personajes representativos de Juárez, que claramente evocaban el carácter fronterizo de la ciudad y su vida (Liliana Chaparro, 2008).

Si bien al comienzo Rezizte tenía más integrantes entre hombres y mujeres, actualmente puede observarse que su consolidación, la cual podemos decir que hasta los últimos años había estado ininterrumpida, se ha logrado más desde sus integrantes hombres que de las mujeres.

Esto originó durante mi exploración y encuentro con artistas, una reflexión acerca de la relación que se presenta entre modos de organización artística y género, la cual está permeada por aquellas estructuras sociales que históricamente han construido las relaciones entre hombres y mujeres en lo cotidiano; ello lo pude entender desde distintas experiencias que me decían que los colectivos artísticos consolidados en Ciudad Juárez eran mayormente de hombres, y aquellos de mujeres, eran poco visibles dentro de estos procesos o tenían una temporalidad más inmediata.

Dentro de las investigaciones que hablaban de artistas y colectivos locales, no logré encontrarme con alguno que se conformara desde una creación colectiva como mujeres o que hablara desde un posicionamiento político claro como mujeres, que estaría construido desde una mirada y experiencia corporal en Ciudad Juárez; si bien algunos estaban conformados por hombres y mujeres, el sentido político que era extendido desde lo fronterizo por colectivos como Rezizte, no estaba visible en la organización de mujeres artistas.

Con el tiempo me fui dando cuenta que las mujeres suelen trabajar más de modo individual, en procesos que les atraviesan directamente y que se convierten en experiencias personales, aunque no por eso dejan de ser políticos o con sentidos que evocan acontecimientos en ámbitos sociales; los trabajos que tratan de ser colectivos o colaborativos muchas veces se quedan en experiencias de temporalidades cortas, que no logran concretar redes o colectivos donde se enuncien las mujeres de manera más estable.

Desde donde veo, estos lugares no tienen tanta cabida como las organizaciones masculinas, porque el contexto social no permite generar lazos fuertes y duraderos donde las mujeres ganen territorio de manera más colectiva. En una sociedad donde la estructura de violencia está marcada históricamente hacia los cuerpos de las mujeres y hacia su apropiación como “espacio-territorio” por parte de los hombres, para legitimar las formas de masculinidad dominantes (Rita Segato, 2013), los lugares políticos desde donde se mueven, se vuelven terrenos difíciles, que incluso llegan a ser hostiles para la organización entre ellas mismas.

Por otro lado, los procesos en red, que vienen a manifestarse a través de organizaciones como las de “Toperweb” o “Puro Borde”, surgen de manera más diversa hablando en cuestión de género y se entrelaza con el trabajo de los colectivos artísticos, y de los modos de trabajo de cada uno de los y las artistas; de algún modo, estas redes acompañan el hacer artístico desde ambos procesos, ampliando los espacios y construyendo lugares que dan a ver posibilidades del movimiento, de los nodos, de temporalidades que logran visibilizar el hacer que coincide en una región, una postura política o una propuesta estética; estas redes, generan comunidades al tiempo que construyen mundos del arte, formas de legitimar y de reconocer haceres artísticos que se construyen desde la frontera, y que pueden nombrarse desde el “arte fronterizo”.

Específicamente, algo que tienen en común tanto la red Puro Borde como Toperweb, es el hecho de hacer manifiestas las redes construidas en la frontera, desde territorios como los de Las Cruces, Nuevo México, El Paso, Texas, y Ciudad Juárez, Chihuahua. La construcción de un lugar y su elaboración constante, a través de encuentros ya sean físicos o multimedia, dan a ver un lugar, no solamente dentro de los sentidos del arte, sino que forman parte de aquellas manifestaciones que posibilitan la movilidad de la frontera, el cruce de miradas, de producción artística, de perspectivas, de influencias y de formaciones.

Es así como, los diferentes modos de organización, articulan los haceres artísticos a nivel local, evidenciando las relaciones de poder que se ubican desde lo más estructural y se encarnan en los modos de socializar los haceres artísticos.

2. Ingrid Leyva: el muro nos encontró

Imagen 38. Ingrid fotografiando, en las dunas de Samalayuca.



Fuente: Archivo personal proceso de investigación. (2016). Dunas de Samalayuca, Ciudad Juárez, Chihuahua.

2.1. La vida en ambos lados

La mirada de Ingrid apunta a las dunas del desierto, a aquellas singulares montañas que tienen la capacidad de aparecer y desaparecer con el viento, de mudarse, incluso de traspasar los barrotes del muro, que materializan el límite territorial entre Estados Unidos y México, a través de la trayectoria de finos granos que amontonados amarillean.

Así como las dunas del desierto, hay habitantes de la frontera que se mueven como si navegaran con el viento, pero no es el viento precisamente lo que les hace cruzar la frontera a un lado o a otro, para muchos hombres y mujeres que viven en El Paso, Texas (Estados Unidos) y en Ciudad Juárez, Chihuahua (México), se cruza la frontera como modo de vida, como movilidad y configuración de trayectorias que son el resultado de la división geopolítica, de los procesos normativos de los Estados-nación, que ponen en ilegalidad los cuerpos de esta región.

Esta fotografía habla de las dunas de Samalayuca, un complejo de dunas que se encuentra aproximadamente a una hora de Ciudad Juárez, y al mismo tiempo de Ingrid Leyva, quién permanece haciendo imágenes con su cámara fotográfica en medio de una tormenta de arena, que ese día provocó incluso el cierre de algunas carreteras; aquel lugar, evoca el primer acercamiento que me permitió conocer el trabajo de Ingrid Leyva y parte de su cotidiano en Juárez. Ella es una artista que crea desde la mirada y del cuerpo-cámara, pues el crear imágenes desde la fotografía, forma parte esencial de su cotidiano, de su historia familiar y de sus intereses expresivos.

Así como muchas personas que cruzan regularmente, Ingrid lo hace, aunque no de manera diaria, pero sí al menos cada fin de semana cruza a Juárez para reunirse con sus amigos y amigas, participar en talleres o en eventos artísticos; mientras que, en El Paso, Texas, donde vive con su familia, estudia la licenciatura de Artes Visuales en *El Paso Community College* (EPCC) y trabaja en su universidad en producción audiovisual.

Ingrid vive en los dos lados de la frontera en el sentido de que estos, son territorios de experiencias, de relaciones, lugares, historias familiares, comida, e incluso de un modo de hablar característico, de alguien que habita dos mundos. Nuestras pláticas en español eran atravesadas con algunas frases en inglés o expresiones del “spanglish”, que viene a ser evidentemente una manifestación fronteriza, que da lugar a una relación que construye

mundo. Algunos autores hablan de estos dos lados de la frontera como una sola región: “El Paso del Norte” “que perteneció al septentrión de la Nueva España y posteriormente fue fragmentada por una guerra internacional entre México y los Estados Unidos en 1848 con los tratados de paz, Guadalupe-Hidalgo (González de la Vara 2009, 11).

Territorio fragmentado en el que el acto de cruzar, para Ingrid, se vuelve también un acto de resistencia que atraviesa no sólo la vida de ella y de su familia, si no de una población numerosa que habitaba en Ciudad Juárez, antes de que la violencia les llegara tan de cerca, teniendo que emigrar a sus ciudades de origen, o en el caso de Ingrid y su familia, a ciudades más cercanas como El Paso, Texas, donde buscaron de alguna forma seguridad para sus vidas.

De ese hecho se desprende pensar, que la gente que aún vive en Ciudad Juárez se resiste, en el sentido de vivir y habitar un lugar, mientras que la gente que vive en El Paso, se resiste, en el sentido de cruzar constantemente hacia Juárez, de no perder aquella vida que tuvieron alguna vez en esta ciudad, de no abandonar sus relaciones familiares, de amistad o laborales, de no perder los recuerdos, o sus lugares favoritos, de no negar aquella parte que las habitó y que las complementa en distintos sentidos. Así, dicha resistencia se evoca en Ingrid desde la mirada en su fotografía y la percepción que tiene de la frontera, evocando pues un sentido político que da lugar al cruce, al tránsito constante de los cuerpos en un límite que pide visas, al encuentro con personajes y o lugares que se mueven en la frontera, que la configuran como entramado de vidas.

Pensar la frontera con Ingrid es entonces remitirnos al cruce; cruce de miradas, pero también de lugares que no serían posibles de cruzar si no fuera por un puente. El puente negro por donde pasa el tren, el puente internacional “Paso del Norte” donde es posible ir a pie o en automóvil, o el de la línea exprés, donde cruza quien va diariamente al trabajo; cruce también de puentes que han permitido encuentros y que, en el caso nuestro, fue el amor a la fotografía y la caminata por el muro fronterizo.

Descubrir a Ingrid en sus procesos creativos y como artista, resultó ser menos claro que con Mariana, pues su formación, que la ha llevado a enfocarse más en la fotografía que en cualquier otra cosa, ha sido constante desde muy temprana edad, en espacios de conocimiento que no precisamente entrarían dentro de lo académico, pero que constituyen al campo desde el cual, ha adquirido experiencias y aprendizajes, tal como “la Escuela Activa de Fotografía –en

la Ciudad de México- y diversos cursos externos enfocados al retrato e iluminación con maestros como Carlos Álvarez Montero, Mario Luna, Atonatiuh Bracho y Khaled Aboumrads⁸, que la han llevado a consolidarse como una fotógrafa de la frontera y participar de diversas exposiciones y proyectos fotográficos, tanto individuales como colectivos.

Por un lado, Ingrid defiende el sentido informal de la educación y de los procesos creativos para legitimar su trabajo, ya que forma parte del construir un proceso autodidacta que se ajuste a sus necesidades e intereses, aunque ello también hace negar parte de su conocimiento y experiencia, debido a que no resulta ser una formación donde se legitime su hacer como artista desde el campo dominante, que, en este caso, es una institución académica como la universidad. Así mismo, porque la fotografía se involucra como fuente de ingresos económicos, que, hasta cierto punto, deslegitiman su trabajo creativo en el sentido artístico y que correspondería a pensar, en la demanda del mercado de la industria fotográfica y audiovisual, principalmente en El Paso, Texas. Aunque, por otro lado, su trabajo empieza a ser reconocido desde círculos artísticos a partir de sus exposiciones y también de redes de artistas de la región, como la red llamada *Toperweb*.

Esta red que menciono, ha sido creada por artistas e investigadores de Ciudad Juárez como Gabriela Durán, quien es actualmente académica de la licenciatura en artes visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, que es la misma institución donde se formó académicamente Mariana Maese.

Toperweb, funciona como red que inicia en el 2014, “cuya meta es realizar conexiones entre artistas de la región, mediante reuniones donde se comparte la mesa. Con lo anterior se busca fomentar la convivencia y generar una base de datos virtual”⁹; lo cual es el fundamento para crear una comunidad de artistas que en palabras de Durán, es una respuesta ante la falta de una comunidad artística que se enuncie desde esta región, fomentándose a través del diálogo entre artistas, académicos, curadores y colectivos de distintos movimientos y lenguajes artísticos, mediante encuentros mensuales que llevan el nombre de topertulias, donde se construyen lugares de intercambio de diálogos, comida y reflexiones, acerca del hacer artístico. A su vez que, en estas reuniones se apropian de diversos lugares entre Ciudad Juárez

⁸ <http://musiclife.com.mx/reflexiones-de-luz-19-musicos-retratados-por-ingrid-leyva/>

⁹ <http://toperweb.org/quienes-somos/>

y El Paso, pues cada reunión se da en un lugar distinto que es propuesto por quien organiza la topertulia, es decir, algún miembro de esta comunidad. Lo cual enriquece el intercambio cultural entre ciudades, a través de elementos tan cotidianos como la comida, la energía del compartir, la diversidad de espacio y la comunicación entre artistas que, en cierta manera, rompe con los estereotipos de la comunidad artística mexicana y estadounidense, al menos desde esta región.

Lo anterior si bien visibiliza a Toperweb como un espacio que genera una comunidad regional, es decir, pudiendo hablar de una comunidad artística fronteriza, tanto por las dinámicas, como por las formas de hacer y pensar el arte, deja ver al mismo tiempo los procesos de legitimación que existen a nivel local, y que de alguna forma encierran el trabajo y reconocimiento del ser artista. Por ejemplo, dentro de la base de datos del sitio web de Toperweb existe la información de artistas como el de Mariana Maese, Ingrid Leyva, y Mario Romero, pero no de todos con los que he realizado esta investigación, como son los miembros del Colectivo Rezizte. En este sentido, considero que son espacios que construyen y visibilizan a la comunidad, que está trabajando en un lugar que se mueve en relaciones artísticas y de movilidad entre dos países, y al mismo tiempo, dan un nombre al arte que está mayormente dentro de los procesos de formación académica.

Los dos párrafos anteriores, hacen sentido para contextualizar la topertulia donde se presentó a Ingrid ante esta comunidad artística. Hablé, por un lado, del proceso de legitimación como artista dentro de un círculo reconocido en la frontera, porque en el caso de Ingrid este ha sido uno de los primeros espacios donde su trabajo fotográfico comienza a ser reconocido desde las artes. Como lo he mencionado anteriormente, la diversidad de espacios es un punto clave que da para pensar la visibilidad y apertura de los artistas dentro de esta red para con la sociedad de la región; en esta topertulia, que fue organizada por Citlali Cruz, miembro de esta comunidad que vive en Ciudad Juárez, se buscó conseguir un espacio que estuviera lejos de los museos, galerías o centros culturales, esto, como necesidad del arte, de ubicarse en otros espacios y extender sus diálogos; el lugar fue la planta alta de una cantina llamada “Club Olímpico”, que forma parte de la gran variedad de cantinas, que históricamente han caracterizado a Ciudad Juárez y han sido parte esencial de su vida económica, social y cultural.

Estos espacios no dejan de ser lugares de encuentros, pues hablan de la historia y de la sensibilidad de los juarenses, tanto como cualquier museo, que exponga obras de artistas locales, esta forma de apropiación, también surge como posibilidad para encontrar otros sensibles de los lugares y su potencia. Así, la topertulia en la que participó Ingrid tuvo como peculiaridad este espacio, donde se presentaron así mismo el trabajo fotográfico de José Manuel Mirelles. Durante el evento, Ingrid Leyva dio a conocer algunos de sus proyectos fotográficos, algunos en proceso y otros más terminados, de los cuales me gustaría hablar en este texto, pues dejan ver su mirada y sus procesos creativos, que están vinculados a los caminares que construye entre los lugares de dos ciudades, El Paso y Ciudad Juárez.

Imagen 39. Cartel de la topertulia en la que Ingrid Leyva compartió su proceso.



Fuente: facebook- Toper Web. 2017.

2.2. El cruce de miradas

En varios de sus trabajos, Ingrid enuncia el cruce de miradas, aquel que está construido a partir de sus trayectos y al mismo tiempo, de los encuentros que constituyen su sensibilidad, no solo visual, sino sensorial en un sentido amplio.

Su cuerpo caminante, cruza puentes a pie, otras veces en automóvil, y algunas otras, cruza significados, vinculados con la sociedad en la que vive entre semana y los fines; dentro de lo que me platicaba, una de las experiencias, que de algún modo, le ha permitido ver con más particularidad estas dinámicas, ha sido su residencia en la Ciudad de México por casi 6 años, permitiéndole un distanciamiento para percibir detalles cotidianos que nos hablan claramente de sus dinámicas fronterizas, como las monedas que trae consigo:

...algo que me llama más la atención desde que regresé de México es ver las moneditas que tenemos siempre; por ejemplo, yo siempre traigo un mix de monedas mexicanas con gringas, ahorita estoy volteando aquí en mi carro y hay una moneda de 5 pesos y hay dos penis.¹⁰

Así, la fotografía se vuelve un lenguaje que enuncia su cotidiano entre estas dos ciudades, su presencia ante dos formas que se vuelven una sola, en el sentido de ser incorporadas por ella; pensar la imagen, es también sensorial para Ingrid, en un sentido de convivencia con valores, que están demarcados por dos nacionalidades y que se distinguen en sus formas, espacios e interacciones, que la posicionan de manera crítica frente a la estructura de valores estadounidenses o de los “gringos¹¹”, expresados en el racismo y que la colocan desde el otro lado del país, aunque en su discurso, entiende que la frontera cuestiona estos valores, por las dinámicas que existen, tanto económicas como sociales, de un lado y de otro:

“Es bien doloroso ver como está sucediendo esto en Estados Unidos, de que hay tanto racismo...cuando nosotros somos una de las fuentes económicas más fuertes de aquí y de la frontera...todo el tiempo estamos consumiendo aquí en Estados Unidos. En navidad a comprar todos los juguetes...aquí en El Paso, en la quincena de la Cielo Vista que es el centro comercial más grande...está llena de *mexas* todo el tiempo...el fin de semana se hace una línea inmensa porque todo mundo quiere venir a comprar, a comer, a hacer todo aquí, y entonces es como...

¹⁰ Leyva Ingrid, entrevista concedida a la autora en Julio del 2017.

¹¹ El término gringo, con base a la experiencia que he tenido con Ingrid, se designa para llamar así a las personas de nacionalidad estadounidense que no son de origen latino y que suelen exacerbar los valores nacionalistas que están en contra de la migración y la diversidad cultural.

que en realidad somos parte de la economía... justo se me hace absurdo que haya tanta cerrazón, que no acepten...la diversidad..."¹²

De este modo, en sus proyectos fotográficos, Ingrid reitera la cotidianidad del cruce, imágenes que nos hablan del cruce de vidas, objetos, emociones, lugares con personas o sin, la frontera vista con sus límites, a partir de lo absurdo, porque la vida no puede ser significada totalmente con la institucionalidad de las seguridades nacionales, porque entre Ciudad Juárez y El Paso, la gente camina y se construye un lugar que está entre Estados Unidos y México, a veces de un lado a veces del otro, pero finalmente enunciando algo que no es ni uno ni otro.

¹² Leyva Ingrid, entrevista concedida a la autora en Julio del 2017.

Imagen 40. Proyecto: Ciudad Juárez-El Paso.



Fuente: Leyva Ingrid. www.lensculture.com. Portafolio: Ingrid Leyva.

Algunos de sus procesos creativos que se encuentran en curso, han requerido de tiempos más largos, debido al seguimiento que les va dando y a las transformaciones que van teniendo los abordajes de las imágenes, los hechos y los posicionamientos políticos que cobran una experimentación de sensibilidades.

Uno de estos es el proyecto fotográfico llamado “Hugsport”, que está relacionado con el evento “Hugs not walls/abrazos no muros”, organizado por la *Red Fronteriza por los Derechos Humanos en El Paso* desde el año 2015, cuando inició Donald Trump, el ahora presidente de Estados Unidos de América, su campaña electoral, organizada desde entonces para reunir a familias que por distintas razones han vivido separadas estando de un lado de la frontera y del otro, por lo que el encuentro surge en los márgenes del Río Grande para generar un lugar donde las familias se abrazan por algunos minutos.

Es en este evento donde Ingrid ha tenido un seguimiento durante estos años, así como de las reuniones de la organización de derechos humanos, retratando a algunas de las familias que se reúnen y luego ha intervenido las imágenes, con fotomontajes de lugares en los que, desde la propuesta de Ingrid, se evoca la dignidad de las familias recontextualizándolas en lugares donde se podrían juntar cotidianamente. Haciendo un díptico, que conserva la fotografía original con el recorte de la familia, junto con la fotografía donde ésta aparece montada en el lugar propuesto.

El acto en el que las familias se reencuentran, si bien dura unos cuantos minutos y se realiza por una vez al año, representa para éstas una oportunidad al acercamiento físico, los afectos, las emociones directas, la legitimidad de los cuerpos reunidos, la enunciación por los derechos de familias separadas físicamente por procesos de securitización, otra vez, de ilegalidad y legalidad de los cuerpos, que se encuentran condicionados a las políticas antiinmigrantes de Estados Unidos.

Imagen 41. Proyecto: Hugsport

Hugsport 5/6



Fuente: Ingrid Leyva. Archivo personal de Ingrid Leyva.

De este modo, es posible entender a donde se posiciona la mirada de Ingrid, que nos dice de la frontera, que conflictos y cotidianidades revela, y de qué forma desarrolla las imágenes. En este así como en otros de sus trabajos, el montaje aparece como posibilidad para algo nuevo, o para reivindicar la naturaleza de los movimientos, la mezcla de formas, de lugares, de personas, hace presente el hecho de que dos formas que aparentemente son distintas tengan tanto sentido en el montaje; maneras que nos hablan también de un desplazamiento de las propias imágenes, un cruce, quizá tal como lo hace ver en otro de sus proyectos que realiza, a partir de fragmentos de fotografías, que son desechadas en un estudio fotográfico en Ciudad Juárez con los que hace montajes.

En dicho proyecto pongo especial atención, porque manifiesta un proceso creativo vinculado directamente con sus trayectorias. Trayectoria y tiempo, como elementos que le permiten generar ideas y su desarrollo, que le permiten pensar en las imágenes, las de su camino y las que trae físicamente en fotografías:

una vez fui a preguntar por un precio y pues me pusieron atrás los precios de las foto conforme a los tamaños , entonces iba en el puente de regreso acá al Paso y ya sabes, tienes tiempo libre como una hora o dos horas, en lo que se tarda el puente, entonces vi el pedacito de fotografía y me encantó y luego dije ¡no mames, que chido pedacito me tocó! entonces cada vez que seguí yendo a ese lugar me llevaba un pedacito de fotografía de esa caja, y ya tengo un montón, tengo fácil como 50 pedacitos de fotos..¹³

Así, la imagen es conformada por dos espacios, imágenes traídas de Ciudad Juárez a El Paso, pero tan solo fragmentos, que pertenecen de alguna forma a ese lado mexicano de la frontera, un estudio fotográfico al cual concurre Ingrid para imprimir sus trabajos y que le ha ofrecido además la posibilidad de llevarse trozos de imágenes que han sido creadas a partir de las miradas de otros; el desecho fotográfico como potencia, así como la ropa, los zapatos, y electrodomésticos de las segundas, pero esta vez a la inversa, el desecho de Ciudad Juárez viaja con Ingrid para ser recompuesto en El Paso; y que retoma, basándose en un proceso de selección donde experimenta el punctum y la evocación de narrativas; la imagen que le punza es la que se lleva, también la que le sugiere historias, y finalmente piensa en su montaje, sus maneras de comunicarse unas con otras.

¹³ Leyva Ingrid, entrevista concedida a la autora en Julio del 2017.

2.3. Cuerpos e imágenes del cruce

En este par de proyectos, es posible dilucidar la construcción de una mirada y el sentido cotidiano que tiene la frontera, el cruce, y los conflictos que pueden manifestarse a través de la concepción de los límites. Límites que al igual que los cruces, son necesarios de pensar, para experimentar el cotidiano de la frontera y el concepto como tal. Del tal modo que, la exploración de pensarlos, se dio de una manera conjunta al trabajar sobre un proyecto fotográfico, que surgió desde la experiencia de una caminata por el muro fronterizo, que se encuentra a orillas de la Colonia Anapra y que demarca los territorios nacionales entre Ciudad Juárez y Nuevo México¹⁴.

El muro, como materia visible de lo que puede significar un límite territorial, se presenta como un síntoma que hace aparecer la versión más dura de una frontera, que en la mayoría de las veces se entiende a partir del límite, la migración o una división tajante, que claramente pone uno de los conflictos y problemáticas más grandes del libre tránsito de los cuerpos, en todo el mundo.

La materia en este lugar enuncia claramente la negativa al movimiento, tan sólo es posible la libre vista al paisaje, o el paso de mínimas partes del cuerpo, como manos y pies, por entre los barrotes que componen este largo muro que parece interminable; aquel “límite físico”, suele convertirse para algunas personas, en un lugar de enunciación en contra de las políticas antiinmigrantes, de luchas por el derecho al libre tránsito y de la dignificación de la vida de quienes cruzan diariamente por trabajo, familia, educación, etc. También surge como lugar para evocar la exigencia de justicia de desapariciones, como las de los 43 normalistas en Ayotzinapa o las de miles de mujeres asesinadas y desaparecidas en el país y en Ciudad Juárez.

Aquella ocasión en que llegamos más cerca al muro fronterizo, fuimos acompañando a un grupo de ciudadanos organizados de Juárez que se manifestaban en contra de las políticas del presidente de Estados Unidos Donald Trump, que expresan la construcción de un muro cuyas dimensiones y relación con el espacio, son aún más violentas de lo que vienen siendo, desde la última construcción del muro fronterizo en el año 2006.

¹⁴ Nuevo México, además de Texas, es el segundo estado de Estados Unidos que hace frontera con Ciudad Juárez. Por lo que hay un punto donde se crea una triple frontera.

En este día, el muro fue un bastidor de palabras que defendían el derecho al libre tránsito, que hablaban de la injusticia, de las desapariciones, que marcaban huellas de manos que pretendían escalar aquella barda, uno de los mensajes más contundentes que se veía a lo lejos en una gran extensión de esta fue: “ni delincuentes ni ilegales, somos trabajadores internacionales”.

Esta experiencia, fue un punto de encuentro entre cada una y el muro, aquí se logró dimensionar la materialización de una negación al tránsito, se permitió pensar lo que representa ideológicamente esta construcción y cuan violenta es la presencia de estas vallas. El tiempo que estuvimos en el lugar, hizo posible la curiosidad de explorar aquella orilla, imaginarnos historias, encontrar objetos, caminar un poco más a lo largo de ésta para subir algunas montañas y encontrar una perspectiva donde se observara con más claridad un territorio dividido.

Aquí fue donde se detonó un proceso creativo conjunto, al encontrarnos con lo que parecía un disfraz de arbusto compuesto por una malla que llevaba hojas de plástico y estaba pintada de color verde, que hacía una mezcla con los marrones del polvo en la que había estado no sabíamos cuánto tiempo, ni por qué. El arbusto artificial, nos evocaba historias de alguien que quizá en su intento de cruzar, llevó encima aquel camuflaje. ¿Habría podido cruzar?; ¿Era hombre o mujer?; ¿Por qué pensó en este diseño? Con esto, consideramos no solamente la presencia del muro, si no la presencia de quien desafiaba la materia del mismo, a través de su cuerpo en movimiento.

Así es como se originó un proyecto fotográfico que pensaba en el cruce de cuerpos, ligado a su legalidad e ilegalidad. Los cuerpos humanos, por un lado, que ponen la discusión sobre la vida y el cuerpo digno de transitar, mientras que, por otro, pensar a los cuerpos a partir de los productos humanos o de la naturaleza que están en relación con el consumo humano. Aquel disfraz de arbusto nos evocó esa necesidad de tener que ser otro cuerpo para lograr el cruce, un cuerpo que quizá pasa desapercibido o no, que posiblemente tiene, en tanto mercancía, un acceso más fácil que un cuerpo humano y que proyecta el deseo por ser un cuerpo digno de cruzar, por ser un objeto, una mercancía, o un elemento del entorno natural.

Como parte del proceso, Ingrid se dio a la tarea de conseguir durante su cruce cotidiano por el puente, la “lista de artículos permitidos y artículos prohibidos”, que es expedida por la

seguridad fronteriza de Estados Unidos y que de manera reiterativa, si es que se pide, se da en una hoja a las personas que cruzan hacia El Paso, Texas o viceversa; dicha información, nos permitió reflexionar acerca de los cuerpos que podían cruzar y la relación que tenían ya sea de prohibición o de posibilidad de cruce, con el “Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), como por ejemplo los aguacates, que solamente se pueden cruzar sin hueso, tomando en cuenta que México es el principal proveedor internacional de aguacate en Estados Unidos, lo cual nos dio para pensar las distintas posibilidades de ser otros cuerpos y así diseñar los retratos que haríamos.

Por un lado, el disfraz o la mimesis de un cuerpo que desea cruzar, tomó como base aquellos artículos de consumo cotidiano en personas de El Paso, como lo eran los nopales y artículos que desde que se cruza el puente, son más difíciles de conseguir, porque la industria se encontraba solamente en territorio mexicano, tal como un pastel llamado “gansito”, que además, era del gusto de Ingrid; o por su cambio de sabor, como la Coca-Cola, que en la industria mexicana se elabora con edulcorantes vegetales, mientras que en la estadounidense con sintéticos. Consumos cotidianos, que parecerían no tener una relevancia para evocar la frontera, pero que están completamente vinculados con las dinámicas cotidianas de cruce de los y las fronterizas, de un lado y de otro, permeándose, deseándose. Por otro lado, elegimos artículos con los que pudiésemos jugar con su estética y que, además, evocaran sentidos de lo jocoso, como fueron los “cascarones con confeti”, que, en la lista de artículos de la aduana, se especificaban cruzar hasta 10 unidades por persona.

Así, los cuerpos-mercancías, hacían parte de la propuesta estética que planteábamos, en el sentido de evocar información de los lineamientos de seguridad de Estados Unidos y que estaban vinculados cotidianamente con las dinámicas de cruce. Un cuerpo humano, en un cuerpo de alguno de estos artículos, que serían realizados por nosotras, por lo que también nos tocaba pensar el material con el cual los realizaríamos y el lugar, mismo que se volvió parte de la propuesta estética del proyecto y cobró más importancia de lo que creíamos.

Pensar el lugar, devino de una experiencia anterior que tuve con Mariana Maese, cuando conocí con ella una casa museo emblemática en Ciudad Juárez, llamada la “Casa de Adobe”, que cobra relevancia, porque históricamente fue la construcción que fungió como presidencia provisional de la República Mexicana, durante el año 1911, en el contexto de la Revolución

Mexicana, y que además, se sitúa en el límite territorial de la conocida “triple frontera”, donde se encuentran los estados de Texas, Nuevo México y Ciudad Juárez.

Acercarnos a ese lugar, fue otra manera de percibir el límite territorial, pues apenas está señalado con cuerdas de acero, haciendo el movimiento del cruce mucho más fácil (aparentemente) que por el Rio Bravo, el Rio Grande o el muro fronterizo. Esta otra forma, también permitió imaginar los espacios que parecen ser de ninguna nacionalidad, un pequeño lugar de aproximadamente 10 metros cuadrados, rodeado por los límites estatales que se manifiestan a través de un lindero blanco de concreto y sogas de acero, de apenas medio metro de altura, un lugar para pensar “el entre”, que fue finalmente el lugar para el proyecto.

Por cuestiones de tiempo, apenas pudimos realizar una fotografía de toda la serie que se tenía planeada. Sin embargo, esta sola, permitió concretar nuestro interés y el proceso creativo, que surgieron de manera acompañada e hicieron parte de la metodología. entendida desde la construcción de la imagen en procesos colaborativos; como una exploración de la imagen, donde tratábamos de comprender una parte de aquella configuración diversa de la frontera, pensar el cuerpo, la materialidad, y el cruce desde sus asociaciones con lo ilegal y lo legal, esta colaboración logró concretar una enunciación detonada desde una experiencia que se dio en nuestros encuentros.

Además, me permitió conocer a más profundidad, los sensibles que Ingrid Leyva evoca en sus trabajos, conocer su proceso creativo desde este acto colaborativo, mostró aquella importancia que tiene el cotidiano, para configurar aquello que se devela en la fotografía. Aproximarme de ese modo, hizo que cobrara sentido el concebir a la fotografía más allá de lo visible, como aquello que Ronald Barthes (1990) señala sobre el “punctum” de ésta. donde “se crea (se intuye) un campo ciego ...una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra...hacia la excelencia absoluta de un ser, alma, y cuerpo mezclados” (Barthes Ronald 1990, 106), entenderla en su complejidad y densidad, pues su construcción concentraba historias, movimientos, temporalidades, y materialidades, que se entendían en un hacer, la fotografía, como cuerpo, que habló de nuestra percepción acompañada y que por lo tanto, evocaba vivencias, que habló de ella misma y que dejó hablar a la frontera.

Ingrid construye y transporta imágenes que acontecen en sus trayectos, las moviliza para volverlas cuerpo a través de la fotografía. Si pudiéramos explicar esta forma de crear, tal vez sería a partir de un análisis detonado de estas dos preguntas: ¿Cómo hablar de las enunciaciones peatonales de Ingrid con relación a la fotografía?; Y, ¿Qué visibilizan éstas, de sus trayectos y de sus cruces que conforman experiencias de vida en la frontera?

Su caminar produce imágenes que están trazadas, en parte por la materialidad que acontece en sus experiencias cotidianas y que es dispuesta en el hacer artístico. Las enunciaciones peatonales, entendidas desde De Certeau (2000), como construcciones del caminar, que se apropian de las formas en que ha sido organizado políticamente el espacio como lugar, conjugan posibilidades y prohibiciones, donde él o la caminante, es capaz de crear sus propias trayectorias, originando vivencias en los lugares que bien podrían conformar la experiencia de vida de una ciudad, o en este caso, la experiencia de vida en la frontera.

Por lo tanto, si entendemos esto en relación con el caminar de Ingrid Leyva, la fotografía vendría a enunciar los trazos que se extienden de la frontera, donde se dan cruces de subjetividades que revelan cuerpos, acontecimientos, relaciones, lugares, historias de vida, y haceres.

Estos trazos, que surgen desde la fotografía como parte de la experiencia de vida en la frontera, enuncian sus trayectorias que, desde procesos imaginativos configuran la experiencia estética que expresa la sensibilidad de Ingrid Leyva. Es decir, la imagen fotográfica da cuenta de aquellos pasos que están permeados por una organización política de la movilidad, pero al mismo tiempo, de aquellas posibilidades que dan a ver a la frontera desde tejidos más vitales, que tienen la capacidad de moverla, construirla desde varias formas, conflictuarla, e interrogarla políticamente.

Imagen 42. "¡Soy una planta! ¡No un ser humano!"



Fuente: Archivo personal Ingrid Leyva y de la autora.



Imagen 43. Las trayectorias de Ingrid Leyva son pensadas así, como entramados que revelan desde la mirada los cruces, las idas y las vueltas, los conflictos y los encuentros. Ingrid como cuerpo que camina en ambos lados, porque su dinámica de vida le ha permitido o le ha dado sentido.

Aquí, las trayectorias vienen a dibujarse también con el bordado que construye líneas desde distintas dimensiones, y en relación con un espacio que física y simbólicamente viene a ser otra de las formas del límite entre Estados Unidos y México, el lugar de la triple frontera apenas sostenida por un mojón de color blanco que parte el territorio, que dimensiona un aquí y un allá.

Fuente: Archivo personal de trabajo de campo (2017). Límite territorial entre Nuevo México, Texas y Ciudad Juárez. Intervención con bordado (2017).

3. Mario: enunciar desde la materialidad del límite y la experiencia de la maquila

Imagen 44. Líneas ondulantes de Mario Romero a faldas del Río Bravo



Fuente: Archivo personal del proceso de investigación (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua. Intervención con bordado (2017).

3.1 Un lugar en los diques de la corriente

Mario Romero construye un lugar, realizando en este, trayectorias repetitivas de subida y de bajada que van figurando una especie de zig-zag a lo largo de una línea curvada de cemento. Si cerramos los ojos, logramos escuchar aquellos sonidos rasposos de sus zapatos que se aferran a las finas piedrecitas del suelo, moviéndose de un lado a otro junto con el sonido de los trazos de su brocha, que chocan con el concreto haciendo un sonido ligeramente acuoso de la pintura.

Como bien lo señala Tim Ingold, un lugar se construye a partir de líneas de caminantes que forman nodos, haciendo aparecer una malla (*meshwork*), que va disponiéndose como una presencia con sentidos vitales (Tim Ingold 2011); estos últimos, además de percibirse a través de trayectorias (movimientos), corresponden también, a una temporalidad que se incorpora en la experiencia de quien lo habita y que en cierta manera, se ve permeado por este tiempo a través de un hacer, que para Mario, se traduce en trazos dibujados con brochas y aerosoles que van sincronizados con el desplazamiento de sus brazos a lo largo de un gran dique de cemento, con un grado de inclinación que no le permite estar de pie totalmente.

La primera vez que me encontré con él, fue en la avenida Juárez que termina en dirección al Puente Internacional Paso del Norte, aquella gran calle que se dibuja como el umbral del cruce. Con el sol abrazador del desierto y las manos cubiertas de pintura negra, Mario estaba regresando del puente luego de haber estado algunas horas interviniendo parte de una de las laderas que encausan al Rio Bravo, límite supuestamente natural entre México y Estados Unidos. De ahí que el puente sea una manera controlada de cruzar aquella línea fluvial que es central al patrimonio cultural y la historia de la frontera de ambos países, con una cuenca de 467.000 km² que se ensancha por cinco estados de México (Chihuahua Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas, Durango) y tres estados de los EEUU (Colorado, Nuevo México, Texas)¹⁵

¹⁵ http://www.oas.org/dsd/waterresources/projects/riobravo_esp.asp

Imagen 45. Montaje de laderas y corriente del Río Bravo



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

Posterior a esto, el acompañamiento que realicé con él fue yendo durante algunas semanas consecutivas a aquel lugar donde pasaba de 2 a 3 horas hasta que el sol ya no lo dejaba trabajar. Llegar hasta aquí, me permitió entender otras maneras de enunciación de la frontera, y de procesos de construcción de un lugar, a partir de su apropiación; hacer hablar a aquellas paredes inclinadas de cemento que tienen securitizado al propio río y al control de nivel de sus aguas, así como la aduana a las personas, se convirtió en una manifestación que dimensionó de manera más profunda la percepción de los límites, las posibilidades, y los absurdos, en un pequeño espacio que viene a ser la imposibilidad de algunos cuerpos e incluso su muerte.

Así mismo, el acompañar a Mario, me permitió comprender que este espacio invisibilizado por aquella magnitud del puente que pasa por encima de, se había convertido para algunos artistas, en un lugar de creación mural, donde se inscribían las paredes de mensajes con historias, sentires, y hasta denuncias de muerte, que me remitían a pensar en la fuerza que puede evocar este lugar y el peso que puede tener lo ideológico, para aparecer como límite que configura parte de la experiencia de la vida en la frontera. Explorar un límite que se ve atravesado por los sentimientos y las sensibilidades más humanas, justamente como expresa Mario cuando dice: “también es ese sentimiento de no poder cruzar... es un simple río que divide dos naciones”.¹⁶

El Río Bravo, para estos momentos de mi estancia, no lucía como lo pensé, pues el propio nombre me remitía a un río con una gran corriente, a su fuerza y a aquellas vidas que se han ido ahí, a lo largo de la historia, en el intento de cruzar para pisar tierra estadounidense. Ahora el Río Bravo tenía apenas una corriente parecida a un arroyo que lograba descubrir un suelo de cemento; parecía desgastado, enfermo, capturado, sus aguas apenas visibles emitían un olor fétido que no era extraño si uno caminaba un poquito más en el perímetro y se observaba la cantidad inmensa de residuos que habían en ella; más tarde entendí porque se encontraba en este nivel tan bajo, pues el control de sus aguas lo tenía Estados Unidos y en ese momento, las compuertas permanecían cerradas; sin embargo casi cuando me iba, tuve la oportunidad de ver a este Río en su nivel de aguas más natural y el vínculo que hay para los pobladores, pues este río aunque es evocativo de la muerte para unos, para otros ofrece la posibilidad de refrescarse y compartir momentos familiares de recreación en aquellos días de fulgurante sol, que bajo las condiciones de un desierto, es desmesurado y deja poco para la humedad.

¹⁶ Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo de 2017. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Aquellas gruesas paredes de concreto que parecían tener secuestrado al Rio Bravo, se hacían un lugar para Mario Romero; apenas una de éstas dos laderas, pues la que estaba al frente nuestro pertenecía ya a territorio estadounidense, que se sobreentendía como prohibido, ante el paso continuo de la *Border Patrol* (patrulla fronteriza) que en 1994 se reforzó de manera importante (González de la Vara, 2009) y se encuentra comúnmente distribuida en toda la línea fronteriza con México y casi en cualquier fragmento de esta.

Mario, al estar en este lugar, era sujeto de las miradas de los patrulleros fronterizos que ante cualquier mínimo intento de acercamiento se movilizan para intimidar a quien quiere cruzar, o curiosear por sus cercanías. Esta forma de seguridad, es claramente un síntoma que confirma el miedo al otro en tanto ilegal y que criminaliza al libre tránsito; las imágenes de la seguridad, que son estas miradas, y estos movimientos rondadores, que se refuerzan con las cámaras de vigilancia y las potentes lámparas, que al oscurecer en esa zona ayudan a seguir dando visibilidad, hacen parte del régimen estético de la frontera, aquel que aparece desde los límites, que se hace presente desde los cuerpos vigilantes y la negación o el peligro de los otros.

Dicho síntoma, que compone en cierto modo el régimen estético de la frontera, aparece en este lugar, configurado por aquellas imágenes que evocan a la seguridad, a partir de la presencia de los cuerpos vigilantes y los límites físicos. Si bien Didi Huberman (2012) se refiere a la imagen en tanto registro, al decir que éstas “forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen” (Huberman Didi 2012, 17), así como configuración estética, que puede trascender el tiempo al afirmar que “cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición” (Ibíd.17); es posible decir, que las imágenes que la frontera nos ofrece, tienen también ese poder “que consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)” (Ibid. 25). ¿Síntoma de qué? Síntoma del miedo al otro que tiene como respuesta la seguridad en sus distintas expresiones.

Este síntoma, vendría a formar parte del régimen estético de la frontera, porque refuerza y visibiliza el límite, ahí donde nos cuestionamos: ¿Por qué hay patrulla fronteriza?; ¿Por qué hay un río controlado?; ¿Por qué la gente puede morir o ser criminalizada en el intento de cruzar? Evocaciones que devendrían de lo que dice Didi Huberman (2012) sobre el “saber

mirar una imagen...ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma” (Huberman Didi 2012, 26).

Para Mario, sin embargo, la presencia de estas miradas está más o menos normalizada, aunque no dejan de ser un recordatorio de que el límite permanece, tal como lo expresa a continuación:

obviamente si dan su vuelta los migras, de repente salen los motillos, nos observan y pues nada más saludándonos...están cuidando el perímetro, pero uno comprende pues aquí está el límite ellos están allá y nosotros acá, mientras no crucemos el límite no hay problema, que hagamos aquí lo que queramos...¹⁷.

Así, el hacer de Mario está permeado en cierto modo, por las dinámicas que existen en ese lugar, como una forma de responder a las miradas y a las expresiones sintomáticas del miedo al otro; al mismo tiempo que busca darle lugar a las imágenes para que hablen, evoquen, sean provocadoras y comuniquen al otro lado.

¹⁷ Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Imagen 46. Bañistas en el Río Bravo.



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo (2017). Río Bravo, Ciudad Juárez, Chihuahua.

3.2. Dibujar en el bordo: lo que las imágenes gritan

Estas imágenes, que son vistas de frente desde el otro lado, han sido creadas por Mario, pero también por otros artistas y jóvenes grafiteros. En algunos trazos los mensajes son palabras, expresan entonces con significados concretos aquello que la imagen grita, desde las letras, a partir del poder quizá que ellas tienen, para ser traducidas o alcanzadas a entender en español.

Entre las frases, está una que dice: “a los asesinos los juzgamos gringos en México”, y otra más, posible de ver con nitidez desde el puente internacional, que dice: “Berlín Wall”, como haciendo un recordatorio de lo que puede significar un límite y una imposición ya conocida del poder de las naciones, evocar al muro de Berlín es al mismo tiempo un síntoma que revela aquella temporalidad de la imagen, está imagen que no está en Berlín sino entre Estados Unidos y México y que arde.

Como nos dice Didi-Huberman (2012), “ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman 2012, 26) porque nos actualiza el conflicto del poder institucional y la negación del libre tránsito de personas, arde en tanto enuncia, trae aquello que pasó en otro lado, pero que es un recordatorio para la humanidad en cualquier lugar. Desde la memoria de la presencia de un muro que evidencia el miedo, pero al mismo tiempo se desplaza al futuro deseando su ruptura, su destrucción.

Las palabras también traen a la memoria fragmentos de historia y de significados que socialmente manifiestan el conflicto con respecto al otro, como en las palabras “gringos y asesinos”. Estas imágenes-palabras, son también una denuncia y un recordatorio de la muerte, especialmente la de un caso muy conocido durante 2010, donde “Keko”, un joven de 16 años, que llegó también a intervenir este lugar; fue asesinado por agentes de la patrulla fronteriza en el Puente Negro, quedando su muerte hasta el momento sin justicia como aquellas otras muertes de muchas mujeres. La ladera del Río Bravo inscribe su muerte y el dolor de sus familiares y amigos, el pedido de justicia a las autoridades de ambos países, el recuerdo con cariño y la felicitación de cumpleaños.

Hay otras imágenes que enuncian gráficamente la relación entre Estados Unidos y México, una de ellas figura un dialogo institucional entre los presidentes Enrique Peña Nieto de México y Donald Trump de Estados Unidos, que para esos tiempos en que se realizó el mural,

era aún candidato. Desde una escena satírica el diálogo se da en un intercambio en el que Peña Nieto entrega a México en un paquete rectangular, como si fuese materia en venta, con manos ensangrentadas y mirada temerosa, que parece también hundida, mientras que Trump recibe a México con manos más grandes, que parecieran estarse apoderando de él, con la mirada ininteligible, oscura, y también con una gran boca que ha sido *punctum*¹⁸ de su presencia desde que se lanzó como candidato a la presidencia debido a sus fuertes declaraciones, en contra de los migrantes mexicanos en Estados Unidos. Así, esta imagen es evocadora de una problemática tan actual para los fronterizos, que permea el cotidiano a modo de preocupación, de incertidumbre y de miedo que alcancé a percibir entre conversaciones de la calle, el transporte público o de las bibliotecas.

La otra imagen que nos habla de la relación entre Estados Unidos y México, evoca el carácter simbólico de las naciones a partir de su patriotismo, esta imagen coloca a las banderas de un lado y de otro como si fuesen cortinas abiertas del telón del intersticio, el cual aparece contextualizado en un paisaje montañoso que nos remite precisamente a El Paso y Ciudad Juárez, particularmente por la Estrella de la Montaña Franklin, que se ubica en El Paso y que puede observarse desde Juárez.

Este paisaje hace fondo del tren que cruza constantemente por el famoso Puente Negro; aquel tren que evoca el intersticio es al mismo tiempo evocador de otros sentidos, el tren como posibilidad del cruce, siendo que este cuerpo es el único capaz de cruzar de manera constante y autorizada desde hace mucho tiempo; el tren, como transporte de mercancías que enuncia las relaciones económicas que desde la época de la Revolución Mexicana han permeado la vida de ambas ciudades y de los países. Así mismo, el tren como transporte de lo ilegal, desde la posibilidad que algunos migrantes tienen para cruzar hacia Estados Unidos. Por último el tren como línea, como una de tantas desde las cuales, es posible entender los trazos y nodos de la frontera, con su movimiento al cruzar, con sus desplazamientos de norte a sur y de sur a norte, con su longitud que divide el centro histórico de Ciudad Juárez, aquel que es trazado

¹⁸ Para entender esta palabra me remito a lo que Barthes (1990) entiende cuando se refiere a la fotografía y su potencia como imagen reveladora del encuentro, el *punctum* aparece como “pinchazo...pequeño corte y también casualidad...es el quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme...ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza” (Barthes 1990, 64-65). Así desde esta postura es posible pensar en el *punctum* de una imagen que se construye desde un personaje público genera sentidos, el *punctum* de la imagen de Donald Trump en tanto viene de la palabra, de aquellas declaraciones de repudio hacia lo mexicanos que son articuladas desde su boca.

también por túneles donde la gente puede pasar cuando el tren cruza sobre sus vías, aquel tren que se hace un cuerpo cotidiano para los habitantes, que es capaz de detener el tráfico por algunos minutos, que ha matado a gente por tener la imprudencia de querer cruzar pronto hacia el otro lado del centro, aquel que resuena por la madrugada, la tarde y por la noche, diariamente, aquel que ha formado parte de sus vidas.

¿Qué sentido tiene dibujar en el bordo? ¿A quiénes miran estos dibujos? De alguna forma, las imágenes conversan directamente con quien las mira, a aquellos que voltean a ver hacia el otro lado de la frontera, a los que van cruzando el puente a pie de Estados Unidos hacia México, a aquellos que vigilan y también a los que cuestionan este límite. Si una observa las laderas del Rio Bravo, percibe la sobriedad por un lado y la necesidad de expresión por el otro.

Claramente estas imágenes dejan mensajes, evocan sentidos de denuncia o de crítica social con respecto a la seguridad y a lo que se concentra de dolor y conflicto de numerosas historias de vida, pero así mismo el silencio o la falta de expresión e intervención del otro lado, nos hablan del control, de aquello que puede o no ser visibilizado, de aquellas contradicciones que se diluyen en ese poder normativo de los territorios nacionales.

Apenas se alcanzaban a identificar dos mensajes que son casi los únicos que existen al otro lado del bordo, como si fueran huellas de algo que apenas trascendió, como si el tiempo estuviera corroyendo porque nadie retoca esos trazos, pero aun así siguen siendo fuertes: “Migra. Sicarios. Cambio de Raqueta. Racistas. Chillones. VI-XII-OX Atte. Juárez”, y un segundo que decía: “Ez. Merecen ser. Castigados”. Este lugar, si bien es un límite, se presenta al mismo tiempo como un síntoma del conflicto, cuya expresión se concentra en las imágenes que se comunican mayormente desde una mirada devuelta al norte.

3.3. Cuerpos que se vuelven máquinas

Los lugares que compartí con Mario, así como con cada uno de los y las artistas me permitieron comprender distintas historias y complejidades de la frontera, entenderla en su diversidad de sentidos, en sus posibilidades y conflictos; cada uno de los lugares, me permitió percibir el vínculo que tiene el artista con el cotidiano de la vida en el borde, donde conforma su experiencia, donde construye su tiempo, donde piensa y siente.

Aquellos lugares, fueron más evocativos de lo que podrían haber sido por sí mismos, pues constituyeron también el encuentro con aquella materialidad, con los sentidos que conforman el carácter fronterizo de la experiencia de vida de los y las artistas y que son devueltos a partir de una reorganización del sensible que compone enunciaciones estéticas y movimiento constante de subjetividades políticas.

De cierto modo, el haber encontrado a Mario y conocer lo que hace, generó otro sensible para pensar a la frontera, en primera instancia, por el espacio que intervenía, comprender al Río Bravo como límite, como síntoma del control y al mismo tiempo como posibilidad de devolución de miradas que se extienden a través de las imágenes; en segunda instancia, por lo que evocaban dichas imágenes, sentidos que trascienden el mero trazo para contarnos experiencias, las de él y de otras vidas en Ciudad Juárez.

Antes de hablar sobre su propuesta estética, es importante mencionar que el hacer artístico de Mario ha estado influenciado por una formación profesional que ha ido de lo técnico a lo teórico; sus primeros estudios profesionales se dieron en el diseño gráfico como algunos otros artistas en Ciudad Juárez, sin embargo, estuvo hasta siete semestres en la licenciatura, para luego acercarse de manera más específica al mundo del arte. Por lo que sus inicios estuvieron en el Centro Municipal de las Artes (CMA) en Ciudad Juárez con la carrera de técnico en artes plásticas y posteriormente, consolidó sus intereses al matricularse en la carrera de artes visuales de la UACJ (Mario Romero, 2015).

A partir de esta formación, es como Mario ha ido explorando las formas y los trazos, conformando para estos momentos, un estilo que él mismo define desde lo siguiente:

Mayormente influenciado por la semiótica, el manejo de la simbología, para desarrollar una narrativa en la imagen, y crear un orden y armonía en esta, explorando temas que van desde el ocultismo, la religión hasta la ciencia, en sus pinturas genera yuxtaposiciones que comienzan con temáticas como la física, astronomía, anatomía, alquimia entre otros los cuales mutan a una atmosfera de ciencia ficción (Mario Romero 2015, 1).

Estos elementos que destaca de su obra, dan a ver una estética que enuncia lo estructural, aquello que se fija en los cuerpos, en las dinámicas del trabajo; aquello que se sedimenta, se construye bajo estructuras metálicas; aquello que se vuela fragmento, parte, conjunto. Su obra

se percibe mayormente a partir de cuerpos, anatomías que son trazadas desde lo más minúsculo a partir de geometrías que se expresan de manera cíclica, que conforman tejidos, desde lo invisible, desde lo que concentra las emociones, los pensamientos, las libertades y las esclavitudes. Una anatomía a veces fracturada, compuesta de otras partes, como se si tratara de un cuerpo que ha sido destruido y que resurge con la posibilidad de ser reconstruido por otras piezas, por fragmentos de máquinas que vuelven al cuerpo funcional, que lo industrializan.

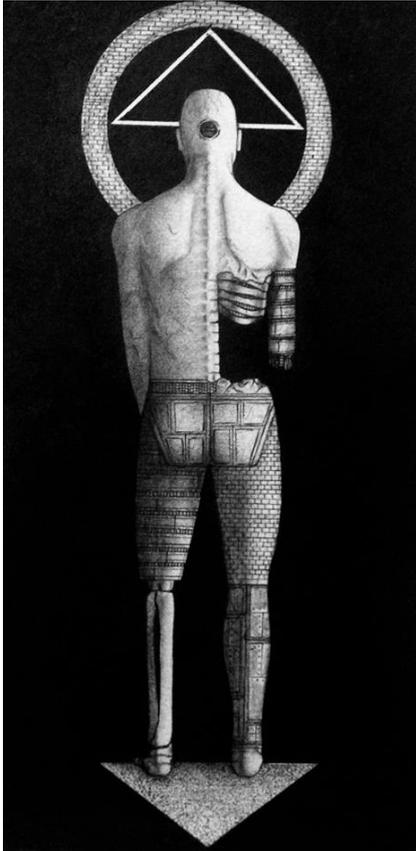
La muerte es también un elemento que compone la obra de Mario, la muerte viva, que se revela en el movimiento de los cuerpos, en las posturas, en los nacimientos y las gestaciones; al mismo tiempo, develar la muerte es mostrar parte de la humanidad dentro de esta anatomía, que está compuesta por fragmentos de metales y ladrillos; la muerte es tan humana que se hace parte de una condición de vida latente, en los cuerpos que aun así siguen su curso. Esta manera de evocarla deviene tanto de sus experiencias familiares, como del sentido social dentro de cual ha crecido Mario, en el que ha habido acontecimientos más recientes, como los que comenzaron en el año 2006, cuando “durante el sexenio de Calderón, Ciudad Juárez se convirtió en el epicentro de la violencia (Bowden, 2010). En el año 2010, 3000 personas murieron en Ciudad Juárez debido a la violencia y a la guerra contra las drogas (Ibid)” (Daniel y Zepeda 2015, 163-164).

Rastros de violencia que hacen parte de la sensibilidad de los que siguen viviendo y que hoy construyen una sociedad que tiene tan fresco el dolor como las ganas de vivir.

Todos los días se veían muertes, de 20, de 30...decías, hasta donde van a parar todos esos pinches muertos... y, o sea, a cada rato todas las personas no estaban exentas de que los quisieran levantar, o secuestrar, o extorsionar... como que era una pinche ciudad sin ley, o todavía lo es, pero estaba más marcadota...¹⁹.

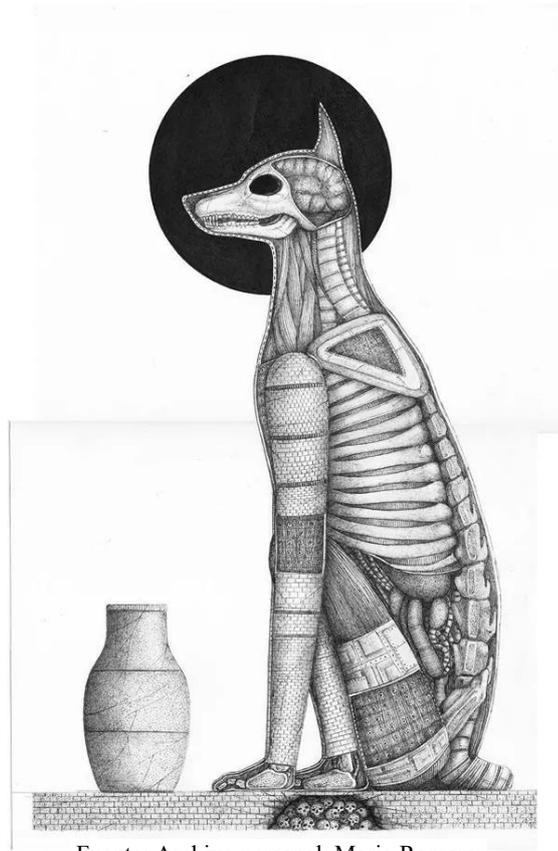
¹⁹ Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017.

Imagen 47. Sin título.



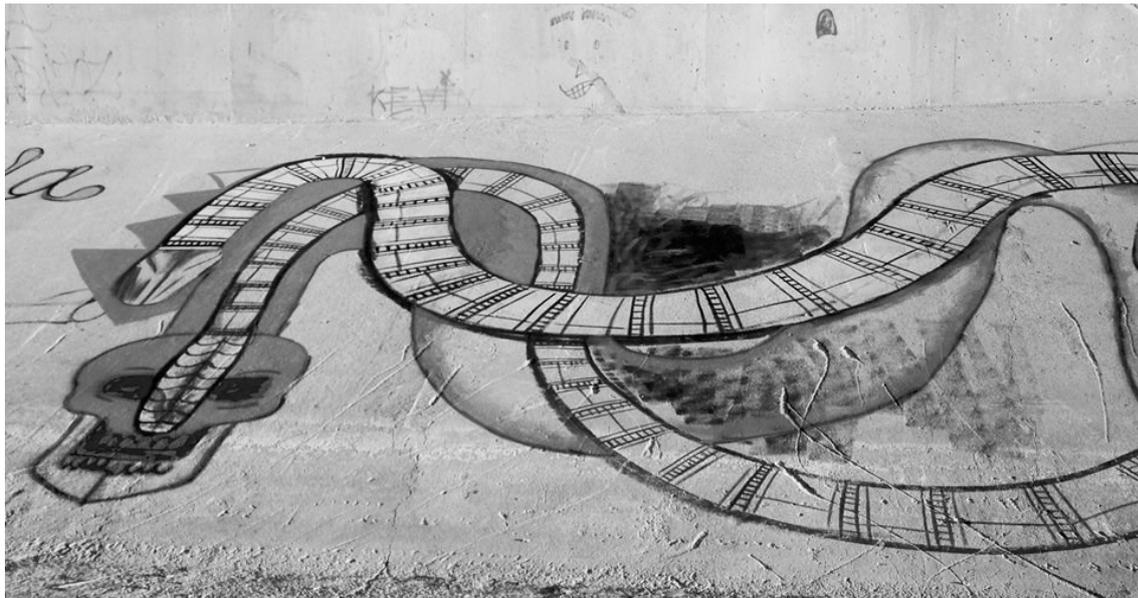
Fuente: Archivo personal. Mario Romero. 2016.

Imagen 48. Vigía



Fuente: Archivo personal. Mario Romero. 2015.

Imagen 49. Cascabel Emplumado.



Fuente: Archivo personal. Mario Romero. 2016.

Desde la estética que propone Mario, es posible explorar lo que quieren las imágenes que componen las obras, que ha creado en gran formato desde la ladera del Rio Bravo. Por un lado, pensar en el lugar desde donde gritan estas imágenes, es considerar las miradas a las que se encuentran sujetas, es decir, con quienes dialogan y por lo tanto que es lo que enuncian; mientras que, por otro, pensar a las imágenes es también acercarnos a entender el sentido estético que tienen, en relación con el cotidiano y la experiencia de quien las hace.

Con respecto a este último punto, aquellas anatomías que dan a ver lo estructural no son ajenas, ni a la experiencia de Mario, ni a la de un gran número de habitantes de Juárez; lo estructural yace en la economía, en los cotidianos laborales, en aquellos cuerpos de mujeres y hombres que se vuelven mercancía, mano de obra barata; en el cotidiano del ritmo del trabajo de maquila, incluso en la violencia que se ve traducida en muertes y desapariciones.

Para Ciudad Juárez el desarrollo de su economía y su estructura social ha dependido históricamente de la industria maquiladora que, en el año de 1961, sentó sus bases a través del “Pronaf, el Programa Industrial Fronterizo- PIF- que consistía en dar amplias concesiones a los inversionistas para que instalaran fábricas en las ciudades fronterizas” (González de la Vara 2009, 190). Este hecho, organizado como política de Estado, marcó las dinámicas de vida y su calidad diferenciada entre El Paso y Ciudad Juárez, en el sentido de que estas fábricas se establecían en ambos lados de la frontera de la siguiente forma:

Las fábricas que requirieran poca inversión y mucho trabajo –intensivas en trabajo- se quedaban del lado mexicano, mientras que en las que se debía instalar maquinaria y no necesitaban muchos operarios- intensivas en capital- se abrían en el lado norteamericano (González de la Vara 2009, 191).

Así, la maquila se involucra en el cotidiano de un gran número de vidas entre Ciudad Juárez y El Paso, lo que viene a ser relevante para comprender la complementariedad entre estas dos ciudades, pero evidentemente, las condiciones de desigualdad que permean con más profundidad a las familias de Juárez. Si bien

La industria maquiladora se volvió la tabla de salvación de la economía local. –pues- solo durante [...] 1988 las maquiladoras eran ya más de 300 y generaban casi 120 mil empleos

directos que significaban algo así como el 45% de todos los trabajos en una ciudad donde prácticamente no existía el desempleo... (González de la Vara 2009, 198).

Lo que trajo consigo, fue un cambio en las relaciones y la calidad de vida en las familias de los y las trabajadoras. En el sentido más inmediato que Mario nos expresa a continuación:

la mayoría de aquí de los juarenses se dedican a la maquila y a veces en las familias trabajan el papa y la mamá, entonces pues los chavillos siempre se quedan, van a la escuela y saliendo andan de vaguillos... es como un factor que determinó la guerra del narco, y las drogas y todo eso, o sea el descuido de los padres hacia sus hijos, por andar en la maquila, la industria.²⁰

Durante este proceso acelerado de industrialización y explotación laboral, que sigue dándose hasta ahora, la industria maquiladora en Ciudad Juárez “se ha convertido en un elemento más estable, contrastado con la volatilidad que aún tienen las maquiladoras en el interior del país” (González de la Vara 2009, 202). A su vez, uno de los aspectos que consolidó la rentabilidad de esta industria por el flujo constante de mano de obra, fueron los varios periodos de inmigración, principalmente de estados del sureste y centro de México como Veracruz, Oaxaca, Hidalgo y Puebla, y de otros países de Centroamérica, que trajeron el crecimiento de la población y el enriquecimiento de la “cultura local con nuevas comidas, costumbres y manifestaciones artísticas” (González de la Vara 2009, 204).

En uno de estos periodos, llegó la familia de Mario a Ciudad Juárez, originaria de Hidalgo, que hoy hace parte de la diversidad poblacional, caracterizada en el cotidiano, por una distinción de la condición de origen, donde bien podría revelarse su carácter fronterizo más general. Esto, porque quién proviene de los estados que he mencionado anteriormente, se autodenomina frente a los nacidos en Juárez o en El Paso, como “sureño o sureña”, reconociendo un origen que pertenece al centro y sur del país, pero que, al mismo tiempo, no está vinculado en el presente y permanece de alguna forma a un pasado generacional, causado por un arraigo a esta tierra, que difícilmente puede ser entendido si no se conoce de cerca. Así, el carácter fronterizo involucra también un conflicto, que hace manifiesto “el no ser ni de aquí ni de allá”, una configuración, que se complementa con la vida presente en Juárez o en El Paso, y la vida pasada en el lugar de origen, que media entre estas dos.

²⁰ Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017.

En la familia de Mario, la maquila también ha resultado ser una fuente económica importante durante algún tiempo, y para Mario personalmente, ha sido una experiencia que vivió por dos o tres años aproximadamente, cuando comenzó a trabajar en una maquila de automóviles desde los 17 a los 20 años. Para él, este trabajo llega a convertirse en una práctica deshumanizadora, en la que el tiempo regulado ejerce el control sobre los cuerpos, tal como nos cuenta en la siguiente cita:

...es pararse temprano todos los días, yo me paraba como a las tres y media y luego pues me tenía que alistar porque a tal hora pasaba el Especial que le dicen, transporte de personal...si se te pasa o te paras tarde, tú sabes si agarras la ruta o ya no vas, es literal que se para y te espera así nada más...te bañas y comes, bueno desayunas, y ya pues un café a lo mejor y te vas con tu bata y el carnet de identificación.²¹

Esta vivencia, que se convierte en parte de la experiencia de vida en la frontera, dado el contexto que ya hemos dado a conocer con anterioridad, es clave para entender lo que nos gritan las imágenes que propone Mario, compuestas claramente por una estética, anclada a una experiencia común, como es posible de ver en lo siguiente:

usan mucha maquinaria, cuando estuve ahí en una de carros, donde cortábamos pieles y luego bajaban como máquinas, como que se me quedaron esos mecanismos...o la persona que es así como deshumanizada totalmente así por el jale, pues ya se convierte en un robot, en un instrumento que nada más está ahí.²²

El común del trabajo en la frontera que produce una industrialización de los cuerpos y las vidas, de esa organización del sensible que convierte a las personas en autómatas. Por lo tanto, lo que nos devuelve la mirada de Mario es una experiencia sensible que evidencia tal sedimentación de la estructura en los cuerpos, que se hace presente entre la vida y la muerte. Los cuerpos marcados por símbolos, por aquello que resulta ser un orden, y ese cuerpo que pervive, que resurge y existe por detrás de estas marcas, por encima del tiempo. Un cuerpo que aún está vivo.

²¹ Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017.

²² Romero Mario. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017.

4. Mariana: cruzar la frontera de los cuerpos en los lugares

Imagen 50. Montaje de cruces del centro histórico de Ciudad Juárez sobre los campos
algodoneros



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

4.1. Encontrarnos en el lugar del cuerpo de las mujeres

Evocar a Mariana Maese, me hace pensar en el carácter y el posicionamiento político cotidiano, que tiene una juarese sobre sus decisiones del caminar y habitar, en un lugar tan hostil para la vida de las mujeres.

La primera vez que me encontré con ella, nos dirigíamos a la presentación de un documental sobre la historia de vida de un joven, que tuvo un accidente que le cambió la vida; lo que más me llamó la atención de ese trabajo, que fue posteriormente comentado por la directora y por el protagonista, fue la expresión tan directa al momento de visibilizar la tragedia, una electrocución que aparecía con una toma animada, donde se mostraba explícitamente el momento en que los cables le llenaban de electricidad todo su cuerpo, seguido de cuadros con fotografías estáticas donde se mostraban los efectos del accidente, las partes mutiladas de su cuerpo, su cráneo incompleto, las costras de dichas quemaduras y su rostro agotado.

Esto, me detonó varios cuestionamientos, ¿Por qué mostrar? ¿Pudo haber habido otra manera? ¿Cómo evocar de otro modo, aquello visible, donde la mirada puede que esté formada por un régimen escópico²³ de la violencia en los cuerpos de aquel lugar? Y también me hizo pensar, en ¿Qué era lo que se quería decir con esto? pues me pareció que al final, con la postura de la directora ante la necesidad que expresaba de querer mostrar la historia de este joven, se generó una representación victimizante, haciendo parecer su cuerpo, una más que una potencia, y una petición de solidaridad ante su desgracia, pues pronto se comenzaron a escuchar comentarios de posibilidades de ayuda.

En aquel lugar, estaba casi un círculo conocido de personas jóvenes, pues Mariana saludó a varios de ellos e intercambió algunas palabras, ahí me presentó a Ingrid, con quién también realizó la investigación, que recién había regresado de la Ciudad de México de una exposición

²³ Laura Mulvey (1986), plantea el concepto de escoptofilia para entender las relaciones de mirada que se tejen dentro del cine especialmente el de Hollywood que determinan el deseo sobre el cuerpo de la mujer y la manera como atraviesa la mirada del espectador. La escoptofilia se concibe como “enraizada desde el placer en el uso de otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la visión” (Mulvey Laura, 1986) de modo tal que se genera una construcción de mirada sobre el cuerpo de la mujer en el cine que bien puede entenderse como régimen escópico. En este caso retomo el concepto para evocar un modo de construcción de la mirada a partir de la violencia en el cuerpo que es puesto a la mirada de un cine que se desarrolla en un contexto de marcada violencia en las últimas décadas.

individual, acerca de su trabajo fotográfico con músicos, llamado “Reflexiones de luz”, pero esta primera vez no intercambiamos más que el saludo.

Cuando salimos de aquel lugar ya estaba oscuro, caminamos unos cuantos metros para tomar la ruta, y ahí conversamos de algo muy importante, que, marcó nuestra relación y lo que fuimos caminando y entendiendo juntas, hasta el final de mi estancia en campo y aun estando a la distancia.

Dicha conversación se relacionó con la necesidad de exteriorizar mi percepción acerca de cómo entendía y sentía las relaciones de género al caminar o desplazarme en las calles y espacios públicos; le expliqué mi visión, en la cual expresaba que sentía mucha dominación en los hombres, aún desconocidos, que tan solo con la mirada estaban ya marcando su territorio, aquel que se volvía también el cuerpo de una mujer.

En esas dimensiones recién me entendía con el acto de caminar, pues había tenido varias experiencias en donde me sentía amenazada por la mirada de los hombres, impuesta como cuerpo para ser mirado, y pensé que esta, era una forma en que a los hombres aquí en Juárez, se les había enseñado a sentir el poder sobre la mujer, porque machismo lo había sentido en otras partes, y esto no fue lo que me hizo ruido, sino el hecho de que éstos, por su figura de dominación se sintieran con tanto poder. Esto fue lo que le expresé a Mariana y nos sentimos identificadas con la idea, sobre todo porque para ella, esto todavía no se volvía normal; todavía no era una manera de sobrevivir el hecho de tener que invisibilizar el acoso, las miradas, y negarse el derecho a caminar de noche o de día, de entrar a un lugar o a otro, aun cuando hubiera cruces rosas en los postes o no, anuncios de desaparecidas, o amenazas directas.

Posteriormente fui conociendo a Mariana en los paseos por la calles del centro histórico, aquel que hablaba desde su materialidad, de reportes de desapariciones, de exigencias de justicia, de desgaste, que dificultaba el tránsito de las banquetas, de descuido en las fachadas de casas y negocios, de olvidos, de tragedias, de dolores que no se ocultaban porque había destrozos, espacios en abandono, escrituras que pedían algo; aquello que se encontraba una en los muros, en los postes, y que distinguía claramente un límite para la mujer, como indicando que era territorio de peligro, de riesgo. Las calles y las cantinas se convirtieron en un lugar cotidiano y también de experimentación corporal e intelectual, pensamos y sentimos muchas cosas en

esos lugares, aquellos que de alguna manera se volvían una frontera para el cuerpo, y los hicimos de cierta forma, lugares con límites que cruzamos.

El acercamiento al trabajo y pensamiento artístico de Mariana me ayudó a comprender las relaciones que son posibles de generar entre los procesos creativos del arte y la investigación visual antropológica, en el sentido de potenciar la experiencia y encontrar en el propio cuerpo la base de la misma, para percibir maneras de entender el cotidiano, las dinámicas que surgen en los lugares y las relaciones que se configuran con respecto a una misma y los demás.

En este sentido, la experimentación surgió a partir de conocer los alcances creativos y metodológicos de producción de conocimientos, desde la antropología visual y las artes visuales, así como del conversar, para plantearnos un lugar desde el cual podríamos potenciar nuestras experiencias mediante el caminar por las calles, socializar en espacios como las cantinas, y otros que sucedieron como parte de la exploración de la vida cotidiana de Mariana y su relación con los lugares. De este modo, surgió una vinculación de identificación mutua, al colocarnos en el lugar de mujeres, pero al mismo tiempo un enriquecimiento con las maneras de percibir desde cada una de nuestras formaciones profesionales y procesos creativos.

4.2. Los sensibles del cuerpo a partir de Mariana

Mariana siempre estuvo permeada por el interés sobre el cuerpo y los sentidos del ser mujer, en la ciudad en la que había nacido y vivido hasta la actualidad. Sus primeras exploraciones artísticas surgieron dentro del proceso formativo de la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), institución en la que han tenido cabida un gran número de artistas para su profesionalización, siendo un nodo importante donde se legitiman y se crean grupos y corrientes artísticas a nivel local.

La experiencia de vida de Mariana en relación a su trabajo artístico, se vincula con el experimentar la construcción social de su cuerpo, que evoca los sentidos del ser mujer en un contexto donde existe una carga simbólica, que históricamente ha estado asociada a los feminicidios, que desde 1993 hasta hoy, han tenido una continuidad ininterrumpida (Segato Rita, 2013) y donde además, se sitúa una relación de cuerpo-mercancía, que según Rita Segato, responde al contexto de la globalización “en los márgenes de la “gran frontera”

después del NAFTA y la acumulación desregulada que se concentró en las manos de algunas familias de Ciudad Juárez” (Segato Rita 2013, 14).

Lo cual finalmente pone la relación “entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendidura donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (Segato Rita 2013, 11); posicionando al cuerpo de mujer como objeto, como posesión de las miradas de los hombres y de violencia cotidiana constante. De manera tal que, en su trabajo se manifiesta un cuestionamiento político y social, que devuelve la mirada reflexiva de vivir en la ciudad y experimentar la violencia de género:

...no a todas las personas les interesa hablar de lo que pasa en la ciudad, pero creo que vas definiendo tus temas a trabajar a partir de tu propia experiencia y como te relacionas con tu ciudad, y con las calles, con la gente; hay de por medio muchas vertientes y si creo que, si hablas mucho a partir de tus experiencias personales, pero puedes abarcar más público si lo enfocas a algo político y social, porque creo que es algo que conecta a toda la gente, solo que lo vive de otras formas.²⁴

Es aquí donde la experiencia de la artista se construye, a través no sólo de la reflexión cotidiana, sino de experiencias y análisis de la historia de vida familiar, y de un proceso de investigación, que permite, en conjunto con lo anterior, generar un discurso donde se evocan formas de hacer y de visibilizar; de crear piezas, que contienen experiencia, reflexión, y que están pensadas en relación con un afuera, un común, pero también una provocación.

En este sentido, el proceso de creación está vinculado claramente con la materialidad de las calles, de los lugares y de aquello que evocan, del mismo desierto y del descubrimiento de los caracteres de sus cuerpos y las posibilidades de estos, de los cuerpos tanto humanos, como de los que aparecen en las calles, en el campo abierto, en cantinas, en lugares públicos y del descubrimiento de lo que quieren decir. Aquella “fiscalidad” como nombra Tim Ingold (2013), que da sentido a la creación, a la de objetos, y en el caso de la artista, aquella que da vida a sus piezas, que devuelve la mirada desde lo común pero que trabaja en su potencia y la experiencia que puede encontrar en ésta.

²⁴ Maese Mariana. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Así lo explica el mismo autor cuando dice, que “el carácter material del mundo que nos rodea es apropiado por la humanidad...el carácter material del mundo se comprende, se apropia y se involucra en proyectos humanos” (Ingold 2013, 27). Evocando el hacer que deviene de procesos activos de quien lo incorpora a su vida, a su común aquella materia; “al apropiarse de esta física para sus propósitos, pretenden proyectar sobre él tanto el diseño como el significado en la conversión de la materia prima naturalmente dada en las formas terminadas de los artefactos” (Ingold 2013, 27). Estos últimos que, como bien lo describe Ingold (2009), tienen una “superficie particular...-que-...participa en la superficie impenetrable de la materialidad en sí misma en la medida que es envuelta por la imaginación cultural” (Ingold, 2009, 3).

De esto modo, durante el hacer, dichos propósitos se concentran en la pieza, que es un proceso que devuelve a lo común cierta potencia de la materialidad, o en su sentido estético, una manera distinta del sensible, de hacer aparecer, tal como lo propone Rancière, cuando menciona que “las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (Rancière 2009, 11). Por lo que es posible pensar que, en la obra de Mariana, ello surge del sentido que se genera en la pieza al momento de relacionarse con su público.

Cuando vas haciendo reflexión sobre las piezas vas dejando cosas ocultas para que los otros puedan reflexionar a partir también de sus propias experiencias, como lo relacionan con lo que ven, que eso es también importante.²⁵

Así, el proceso de materialización de su obra hace presente a su propia corporalidad, a espacios y a los objetos que con ellos coexisten, sobre todo porque en la vida cotidiana de Ciudad Juárez el acto de caminar y del recibir la mirada masculina, tiene una carga de violencia de género que aparece, según Rita Segato (2013), como una forma de “violencia expresiva”, que es materializada en los cuerpos de las mujeres, no sólo desde los feminicidios que han colocado a Ciudad Juárez como un caso ejemplar para la humanidad, al momento de entender las estructuras de poder que los detonan y que ha generado una población de muertes distinguidas, más no resueltas, representadas como: “las muertas de Juárez”; sino desde el cotidiano de la vida de una mujer, en los espacios públicos, los lugares de encuentro para

²⁵ Maese Mariana. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017. Ciudad Juárez, Chihuahua.

socializar, los medios de comunicación, las calles, el transporte público, la noche, etc. Pudiendo constatar lo anterior, desde lo que Rita dice sobre la territorialidad y el alcance de una legitimación por la masculinidad:

Cuando el poder no puede expresarse a través de la ley y del código, utiliza los cuerpos como territorio de inscripción. En Ciudad Juárez las mujeres ocupan ese lugar de bastidor... como superficie de escritura de esta... forma de soberanía (Segato Rita 2013, 70).

Poniendo en evidencia una situación claramente estructural y sistemática. que devuelve violencia cotidiana en los cuerpos, más directamente en los de las mujeres, pero que, al mismo tiempo, da para colocar las posibilidades cotidianas de respuesta ante esta violencia y que vendrían a plantearse desde estas dos preguntas: ¿Cómo evocar la fuerza y vida de la mujer, distinta de la relación corporal con la violencia y los feminicidios? Y ¿Qué forma de empoderamiento habría en la potencia de una artista juarensa que trabaja con su cuerpo y en constante reflexión de su construcción social como mujer, frente al contexto cotidiano de vida donde, en palabras de Rita Segato (2013), la mujer, en tanto cuerpo, es un bastidor de la violencia?

De dichas preguntas, considero, se desprende el pensar actualmente a Mariana Maese, pues su búsqueda de expresión artística la ha llevado a explorar distintos medios como el dibujo y la fotografía, que han sido parte de sus procesos creativos de varios proyectos vinculados al arte-objeto, pero que sin embargo no le han permitido desarrollar en su totalidad los temas sobre violencia de género y feminicidios, como alguna vez lo comentó:

...al inicio trabajaba mucho con dibujo y con foto, pero sentía que realmente no estaba transmitiendo en su totalidad lo que tenía interés, como que se quedaba a medias y no generaba un impacto más fuerte, porque los temas sobre feminicidios, son fuertes, por lo tanto, si tienen que llegar al espectador con la misma fuerza, para que se genere una reflexión, porque lo intenté hacer con otros medios y entonces si como que necesitaba buscar otras formas de evidenciar esas temáticas, esas situaciones, pero no sentía tanta fuerza si lo hacía como algo bidimensional.²⁶

²⁶ Maese Mariana. Entrevista concedida a la autora en marzo del 2017. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Es por ello que su exploración más potente ha sido con el performance, la posibilidad del cuerpo desde su presencia, su hacer, su conciencia territorial, que es trabajada a partir de distintos procesos temporales y espaciales. De alguna manera, Mariana Maese concentra experiencias y reflexiones tanto de los espacios, como de los pobladores juarenses, sentires y posibilidades emocionales que surgen a raíz del ambiente de violencia. Por un lado, Mariana caracteriza a los lugares de la Ciudad desde lo siguiente:

Partiendo del contexto de la ciudad y de los rezagos que dejó la guerra del narcotráfico en un periodo prolongado, se hace visible la emoción reprimida de toda una ciudad y se materializan en las construcciones, las calles, el diálogo que poco se da entre los habitantes, su cotidianidad, su estabilidad o vulnerabilidad emocional y su relación con el entorno²⁷.

Mostrando la materialidad que le devuelve una mirada del dolor, de lo violentado, de la presencia del narcotráfico y la guerra con el Estado, de aquellas emociones que la gente no expresa a manera del diálogo o de la organización, pero que, de otro modo, se hacen presentes también en las relaciones directas, en las familiares, y también en las de las miradas. En diversas ocasiones lo experimenté, porque las miradas de las personas ahí dicen mucho, son sensibles frente al dolor o los sentimientos más profundos, pero no se alcanzan a acercar demasiado.

Después de una política de Estado que fue propuesta durante el Gobierno del Presidente de la República Mexicana Felipe Calderón, durante los años que duró su sexenio (2006-2012), a partir de una estrategia que “se enfocó en combatir a los cárteles del narcotráfico y capturar a sus líderes principales recurriendo en gran parte a la militarización” (Daniel y Zepeda 2015, 161) cobrando mayor fuerza dentro del territorio de Juárez, así como en otras ciudades fronterizas y estados donde se concentraban los principales carteles de la droga (ibíd.), las dinámicas de Ciudad Juárez cambiaron por completo, y ahora es posible verlo en su cotidiano, en sus marcas tangibles, visibles.

Uno de los trabajos realizados durante este periodo fue su proyecto titulado “Mapas podales” que evoca precisamente el acto del caminar, a partir de un proceso de registro de huellas de los pies de habitantes, que transitaban en la zona centro de la ciudad, acto que consideraba como

²⁷ <http://mmaese.tumblr.com/Statement%20>

una acción cotidiana, que, “durante el segundo periodo más violento de la ciudad (a inicios del años 2011)...se volvió una situación de angustia constante, ya que en esta zona se concentraban varias mafias de venta de drogas, asaltantes, vigilantes, trata de blancas”²⁸.

De este modo se desplaza al acto de caminar, como una evocación no sólo de una dinámica cotidiana de los habitantes, que en esos momentos era controlada en cierta manera por la violencia y los grupos de poder que la ejercían, si no como una performatividad que da fuerza a la enunciación de un lugar y de la construcción del mismo a partir del movimiento y del diálogo, donde su presencia y acción, visibiliza lo que Tim Ingold (2011) llama “meshwork”; que viene siendo, la construcción de un lugar a partir de los entrelazamientos de las vidas de los “caminantes”, “cada entrelazamiento es un nudo, y cuando más las líneas de la vida se entrecruzan, mayor la densidad del nudo” (Ingold 2011, 14).

Estos últimos, para Ingold son los lugares y se constituyen por “hilos que están atados y que son líneas de caminantes” (Ingold 2011, 14), en este último, lo performativo se encuentra en el diálogo que va más allá del proceso de registro de las huellas, pues dicho registro de huellas, como lo menciona:

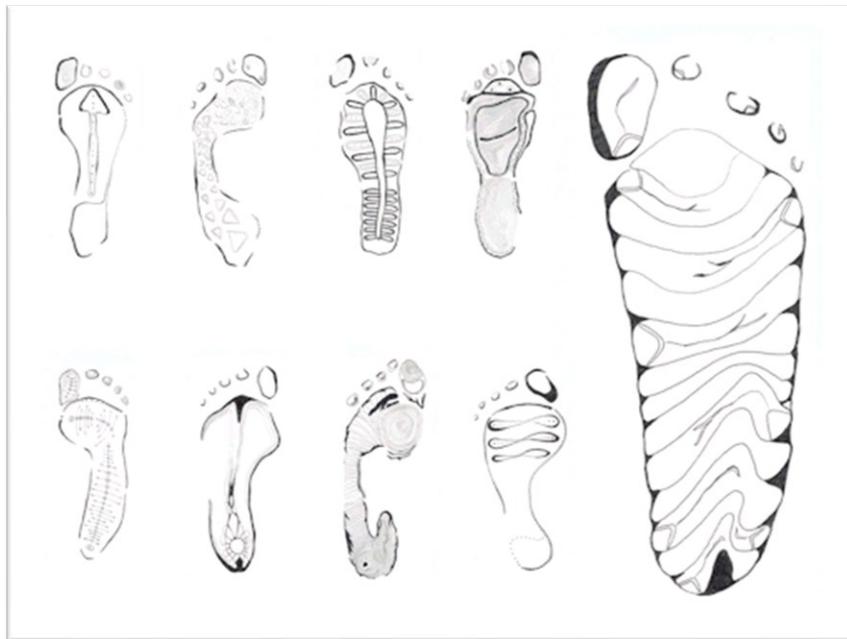
era solo un acercamiento al participante ya que lo que me interesaba era crear un diálogo directo, para compartir ideas acerca de la situación en la que se encontraba tanto la ciudad como la comunidad en ese contexto y que era primordial para todos ellos transitar diariamente para acudir a sus trabajos.²⁹

Mariana, hace de la materialidad una potencia, en este caso, una materialidad del desplazamiento, de las huellas de los cuerpos que se mueven. Al mismo tiempo, la experiencia del cuerpo se concentra en establecer el encuentro, en permitir un cuerpo que dialogue, que hable del vivir en medio de una guerra y que se enuncie desde la voz, que permita narrativas, lo cual es al mismo tiempo plantear una “meshwork” de experiencias, la generación de un lugar que va más allá de lo físico, el lugar- y sus voces, los conocimientos y emociones comunes.

²⁸ <http://mmaese.tumblr.com/Mapas%20Podales>

²⁹ <http://mmaese.tumblr.com/Mapas%20Podales>

Imagen 51. Proyecto "Mapas podales".



Fuente: Tumblr. Mariana Maese. 2017.

En otros proyectos, que se enmarcan bajo el performance, Mariana Maese experimenta diversas maneras de componer el conflicto del cuerpo de mujer, de la construcción de este bajo el halo de la violencia.

Entre sus performances están el de “Reconociendo la identidad”, que se realizó durante el año 2014 en la “Plaza cervantina”; un lugar compuesto por un conjunto de callejones que atraviesan una sola manzana y que ha sido emblemático porque hasta hace algunos años, fungía como espacio donde se realizaban eventos culturales de algunos colectivos artísticos, y se han realizado un conjunto de murales que narran visualmente los pasajes de la obra de “El Quijote de la Mancha”.

Lugar que actualmente nos habla de un abandono, pues durante el tiempo de mi estancia en campo no vi más realización de eventos en este lugar y lo encontré más bien como un sitio de soledad, donde las personas caminan para acortar la vuelta a la cuadra, encontrando paredes desgastadas, donde la fotografía en un escenario rústico, parece casi la única apropiación, entre polvo y basura que arrastran las particulares tormentas de arena algunos días, pero no una permanencia; tan solo una vía de paso, que en otros tiempos fue apropiada como lugar de expresión de artistas como Mariana.

Sus trabajos performativos tienen el componente conceptual de lo duracional, esto lo pude observar en algunos procesos a los que la acompañé y que así mismo explicaré más adelante, pero también en proyectos como el que realizó en el Instituto de Ciencias Sociales y Administrativas-ICSA, en el marco del foro “La tortura y los derechos humanos” durante el año 2014, con una duración de 6 horas, donde se colocaba como un cuerpo inerte, recargado de una pared con muestras claras de haber sido violentada, elementos como las ataduras de manos, los pies descalzos, la mitad de la cara cubierta con una bolsa de tela negra, y una abertura en su pantalón que exponía sus genitales, denunciaban la violencia explícita que sufre el cuerpo de una mujer; en una de las notas de un diario que coloca Maese en su sitio web, como para entender el contexto del performance se dice lo siguiente: “Afuera del edificio permanecía Mariana Maese que, con la cabeza cubierta, ella recreó por horas un secuestro. En

su caso hizo énfasis en la situación del secuestro de mujeres ya que muchas veces viene implícito el ataque sexual”³⁰

Situación que se atraviesa con algunas experiencias que me compartió durante nuestra convivencia, y que incluso vivimos en carne propia; además del acoso verbal, que es una expresión cotidiana, Mariana ha vivido situaciones en espacios públicos como la calle, que son claramente un síntoma de que los modos de violencia expresiva son estructurales y reforzados desde un sistema de comunicación que, como dice Segato (2013) “se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi automatismo de cualquier idioma” (Segato Rita 2013, 32); o aquello mismo que señala con más detenimiento, cuando menciona lo siguiente:

Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque éstas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropia del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe para mostrar que puede (Segato Rita 2013, 27).

Si bien dicho grado de violencia en Juárez, que coloca el cuerpo de la mujer en constante amenaza, se perpetúa desde una sólida estructura, me surge el conflicto y al mismo tiempo el cuestionamiento sobre cuán totalizante puede llegar a ser la solidez de esta violencia, con respecto a las formas desde las cuales es posible romper dichos esquemas, o pensar la ruptura del poder de la violencia desde la vida cotidiana de las mujeres, como lo he cuestionado en páginas anteriores.

De modo tal que, considero que el performance vendría a colocar el poder de dicha violencia en movimiento, dar un lugar para el desplazamiento del mismo, su visibilidad más allá de la impuesta, que se propone desde el cuerpo de la mujer que no se piensa como víctima, sino como potencia, que trata de colocarse por afuera del miedo que produce el lenguaje simbólico de violencia del que habla Rita Segato (2013).

³⁰ http://mobile.diario.mx/Local/2013-03-12_76ff3daf/tortura-en-mexico-parece-institucionalizarse-lejos-de-ser-abolida-reclaman-durante-foro/



Imagen 52. Por un lado, me ha causado conflicto entender la magnitud de la violencia estructural y la vida cotidiana, porque la vida en Juárez se resiste también a muchos de estos procesos, y desde mi experiencia de vida en trabajo de campo, también ha habido descubrimientos al respecto, mientras que, por otro lado, me causa conflicto en el sentido de tenerme que enfrentar a esta realidad/ficción, en la cual se concentra la mirada de la frontera desde la violencia y la muerte.

Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua.

4.3. Acercarse a entender la capacidad creadora

El acompañamiento del cual hablé en páginas anteriores consistió en distintas fases que de alguna manera conformaron grados de acercamiento a nuestros intereses, reflexiones y modos de generar experiencia; los lugares por los cuales nos desplazamos, hablan del proceso creativo de Mariana, que está expuesto a espacios donde la violencia hacia la mujer ha dejado marcas, testimonios, vidas que la siguen sufriendo, pero que también siguen luchando.

Parte del acercamiento e investigación para comprender la cuestión de los feminicidios en Ciudad Juárez, viene de los seguimientos que Mariana hace en las distintas caravanas de madres de mujeres desaparecidas y asesinadas, que continúan haciendo presencia en espacios públicos, instituciones, en medios de comunicación, en las propias calles, y en los lugares donde fueron hallados los restos de sus hijas o bien, donde en algún momento fueron explotadas sexualmente. Una de ellas fue la caravana “Ecos de justicia”, por la conmemoración del 7º aniversario de la desaparición de Idalí Juanche Laguna, que por medio de redes sociales se hizo a manera de convocatoria abierta para toda la ciudadanía.

El hecho de haber acompañado a Mariana a esta acción, en un primer momento, fue entender su interés y compromiso por acercarse a la situación desde experiencias más directas como las de las madres, en segundo lugar, me originó pensar que relación estaba construyendo conmigo, en el sentido de visibilizar ciertas situaciones y a su vez experimentarlas, de hecho en casi todas las caminatas y salidas que fuimos haciendo, la experiencia fue una manera de evocar lo que pasaba desde nuestros cuerpos, desde nuestras presencias en relación con las calles, las cantinas, el transporte público, y objetos que nos encontrábamos, como colchones, rodadoras y zapatos.

En esta ocasión, pude entender un poco de las relaciones políticas que se tejen dentro de los movimientos de los grupos que exigen justicia por los feminicidios, y que están mayormente compuestos por mujeres, por un lado, la visibilidad y participación de personas que no están involucradas directamente con los casos es mínima, comparada con la población que vive en Ciudad Juárez. En estos casos, hay un silencio y un secreto a voces, es decir, las personas han aprendido a vivir con estas experiencias de muertes y desapariciones que tal vez no sean las suyas, pero que son sabidas e involucran a policías, militares, reclutadores de empleadas, o a dueños de hoteles.

Esto lo supe, porque en diversas ocasiones escuchaba narraciones acerca de casos de desapariciones de jóvenes mujeres o modos en las que fueron privadas de su libertad, como si se tratase de mitos urbanos, como si fueran situaciones que forman parte de la historia de Juárez, pero a su vez se cuentan como ficción.

En esta caravana, percibí que la escucha activa de Mariana y la experiencia sensorial en los lugares, se hacían presentes para luego generar ideas y reflexiones al respecto; recuerdo muy bien cuando llegamos al lugar del punto de reunión de la caravana, el “Hotel verde” del cual no sabía nada, ni sus historias, ni su motivo de clausura, hasta que llegamos y lo observé; recuerdo también el silencio de aquellas calles mientras íbamos caminando hacia allá, y el encontrar a sí mismo un hotel con las paredes silenciadas pero que tenían múltiples huellas, como si quisieran gritar pero no les fuera permitido.

Recuerdo que fuimos las primeras en llegar y sentimos un poco de miedo al estar solas en ese lugar que, seguramente seguía estando vigilado por algunos vecinos. Posteriormente fueron llegando un grupo pequeño de madres que eran reconocidas a lo lejos por unas lonas de gran tamaño que se ponen en el cuerpo con las fotografías de sus hijas, después llegaron policías, que según observamos, casi siempre acompañan estas caravanas, y también un grupo religioso que era liderado por un hombre que llamaba la atención por cargar una cruz de buen tamaño. Dicha caravana concentraba un número pequeño de carros, camiones de transporte público y patrullas que iba en dirección al lugar llamado Arroyo Navajo, perteneciente al Valle de Juárez, donde se encontraron los restos de Idalí, así como los de más de una decena de mujeres.

Este lugar, es emblemático en las acciones de demanda de justicia a las autoridades locales y al Estado mexicano, llevando la situación de los feminicidios en “el Caso González y otras vs. México, conocido también como “Campo Algodonero”, cuya sentencia fue emitida por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH) el 16 de noviembre de 2009, (CNDH³¹).

³¹ Comisión Nacional de Derechos Humanos. Consultado en 2017.
<https://www.cndh.org.mx/noticia/campo-algodonero-caso-gonzalez-y-otras-vs-mexico>



Imagen 53. El trayecto resultó, tanto para Mariana como para mí, una de las experiencias más fuertes con respecto a los feminicidios, pues nos fuimos en el camión de transporte público, donde iban las madres también.

Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Camino a los campos algodnoneros, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Ahí logramos escuchar algunos testimonios de las madres en relación a la búsqueda de sus hijas y a las formas en las que se desaparecieron, así mismo era notable la reacción de rechazo de algunas que ya no querían ser entrevistadas ni partícipes de la imagen de la acción, claramente se notaba el cansancio de la lucha, el desgaste emocional de otras y el enojo ante la falta de justicia.

Mientras nos dirigíamos a Arroyo Navajo, sentíamos esto pero también sentíamos el tiempo del trayecto, la lejanía del lugar donde fueron encontradas estas mujeres, los paisajes que se cruzaron, los minutos que transcurrieron, con o sin vida, una no sabe, pero aquel lugar, que era visitado por primera vez para Mariana y para mí, fue el resultado de imaginar aquel sufrimiento y aquel tiempo de espera, donde solo existían construcciones a medio empezar, solamente cruzaba una carretera y se avistaban cerros a lo lejos en un enorme valle desértico.

Este tiempo, que, acercándonos al proceso de Mariana, evoca el sentido de lo duracional en algunas de sus piezas; el tiempo como captación de la experiencia, como expansión de las sensaciones, el tiempo vivido de aquellos sentires, de la imaginación y también del poner en presencia la experiencia de las mujeres que fueron abandonadas en aquel lugar.

Sentíamos aquellos vientos, aquella atmósfera que susurraban las ramas y pastos secos de aquel lugar, vivíamos al mismo tiempo las horas y la frustración de sus padres que en esos momentos repintaban de color rosa las cruces que habían puesto, ya hacía años atrás, como para hacer visibles sus muertes, como rastros de aquello que sucedió con más de una.

Este encuentro, me permitió ver uno de los acercamientos que Mariana tiene para evocar experiencias de la violencia de género que se vive de manera sistemática en Ciudad Juárez, el generar conocimiento no solamente a partir del acto performativo que hace como pieza artística, sino del proceso de investigación que es claramente marcado por las sensaciones, el contacto con situaciones y que así mismo es pensado en su andar cotidiano. Esta situación, quizá se convirtió en el punto de partida para pensar su mirada y para pensar en conjunto las experiencias del andar.

¿Cómo se construyen los sensibles de Mariana? Y, ¿Qué mirada devuelve al común? El performance en tanto hacer, que para ella tiene mayor potencialidad, viene a configurarse a partir de sus vivencias cotidianas que se experimentan desde su lugar como mujer, su

corporalidad, sus desplazamientos cotidianos y al mismo tiempo desde una experiencia de investigación-acción, que es entendida desde sus acercamientos con las experiencias de otras mujeres, y de su acompañamiento a algunos procesos de las madres que exigen justicia por los feminicidios de sus hijas.

Dentro de estos dos ámbitos, la experiencia se revela a partir del trabajo sensorial que coloca tiempos, espacios, sensaciones; que coloca voces, colores, objetos, formas y sus movimientos; los sensibles de Mariana se construyen desde las experiencias sensoriales directas que acontecen en su cotidiano, en el común, y en su investigación-acción.

La corporalidad de Mariana se extiende porque genera conocimiento a partir de esta; se extiende en tanto encuentra en la potencia del cuerpo, la capacidad para enunciarse a sí misma como mujer y enunciar la experiencia de muchas otras mujeres, que viven de manera cotidiana la violencia de género. El performance como pieza, concentra un gran número de sensaciones que son devueltas al común enfatizando tiempos y duraciones, enfatizando formas y trayectos, enfatizando lugares y atmósferas. Este como hacer artístico se construye así mismo en un antes, un ahora y un después, juega con los tiempos en este sentido, porque la propia experiencia performativa surge como productora de conocimientos, de reflexiones de vida, y de exploración artística, constantes.

En este sentido, considero que la exploración conjunta que tuvimos durante el trabajo de campo se coloca en un antes, que ahora podríamos pensar desde otro tiempo y otros lugares, para constituir una pieza performativa que devenga de la experiencia que tuvimos en nuestros caminares y lugares como las cantinas; Llevar a cabo el encuentro con Mariana permitió al mismo tiempo acercarme a vivir un poco del común, que se revela a través de espacios como las cantinas y las calles del centro histórico.



Imagen 54. Estos lugares se convirtieron en espacios de interés de ambas, para pensar nuestras corporalidades desde las sensaciones, las relaciones y los acontecimientos que se generaban en nuestro ingreso a las cantinas y en nuestros trayectos.
Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Río Navajo, Chihuahua.

4.4. Las cantinas como sitios de cruce

Por un lado, evocar a las cantinas significa dar cuenta de mi experiencia, y al mismo tiempo de los encuentros con las y los artistas con los que trabajé, que en algunos momentos se vieron contruidos en estos espacios. La cantina como lugar para encontrarnos en los pensamientos, en las sensaciones, en la atmósfera que alienta a la confianza y también para sabernos en un lugar que es tan cotidiano como el propio trabajo de los que han permanecido en Juárez, o aquellos que cruzan de El Paso.

Gran parte de la historia de esta ciudad no sería posible de visibilizar si no fuera por las cantinas, ahí es donde se concentran algunos pasajes de su historia y su relación con Estados Unidos, desde lo económico que podríamos decir es algo estructural, pero también en lo cotidiano desde la convivencia, las emociones, el carácter relacional que tiene la vida en estos espacios.

En el sentido económico, las cantinas han tenido una relevancia histórica pues para principios del siglo XX durante la Revolución Mexicana, que figuró de manera importante en esta región, se solidificó una economía basada en la industria turística de entretenimiento que para esos momentos en varias ciudades fronterizas fue un pilar, debido al consumo local pero en gran medida al consumo de habitantes de El Paso, que encontraban una posibilidad del cruce de la frontera hacia Ciudad Juárez, ante la prohibición en 1918 de la fabricación, el consumo y la venta de alcohol en Estados Unidos. (González de la Vara, 2009).

De la Vara (2009) enmarca el contexto de la prohibición de alcohol en Estados Unidos en esta región, como una posibilidad para los texanos, que hasta cierto punto benefició a Ciudad Juárez, “afortunadamente, ellos tenían la frontera a la mano y podían escapar a la ley con solo cruzar un río. Para Ciudad Juárez, esta prohibición le trajo oportunidades económicas muy importantes en tiempo de grandes dificultades” (González de la Vara 2009, 151). Esto además de lo económico, generó una percepción de los ritmos de vida y posibilidad entre un lugar y otro que conecto en estos momentos, pues la idea de un Juárez caótico, desenfrenado, y en general con un tiempo de vida más acelerado que El Paso, prevalece aún en estos días.

Las cantinas de Juárez, bien podrían ser lugares para llevar a cabo una investigación completa que nos hable de sus vivencias, de sus historias, de aquellos secretos que guardan, de aquellas

relaciones que se han construido históricamente y que son posibles de entenderse desde un universo conformado por distintos ámbitos.

Desde estos lugares, que son fuente importante de socialización en la vida de los Juarenses, fue posible pensar las corporalidades de Mariana Maese y mía, pues aquí se hace evidente el poder de los hombres sobre los cuerpos de las mujeres, la construcción y legitimación de sus masculinidades, al mismo tiempo que la designación de las feminidades que son impuestas bajo estas relaciones, todo ello vinculado a un sistema de comunicación que Según Rita Segato se ejecuta a través de los feminicidios devenidos de una “violencia expresiva” (Segato Rita, 2013) que se inscribe en los cuerpos de las mujeres.

Además de contener ya en sí mismas una complejidad para entender el tipo de relaciones que he mencionado anteriormente, las cantinas logran visibilizar el estatus socioeconómico que se establece de acuerdo con el lugar donde se sitúan y los grupos que históricamente han concurrido en estos sitios. De algún modo, nuestra búsqueda en estos lugares también se vio permeada por esta característica, al tratar de acercarnos a una diversidad de cantinas que fueron descubiertas a partir de nuestras caminatas por el centro histórico de Ciudad Juárez.

En cierta forma explorar las cantinas, fue como cruzar para llegar a un lugar en donde no del todo, pero si muchas veces, se hacía sintomática la violencia hacia nuestros cuerpos con aquellas miradas que nos atravesaban, o aquellos lenguajes explícitos que nos hacían parecer “carne fresca”.

El cruce para dos mujeres que entraban a una cantina acompañadas, no era el mismo si es que la compañía era de un hombre. En dos ocasiones experimenté esto, cuando al entrar con otra mujer nos pedían mi identificación oficial para confirmar la mayoría de edad, y en otras más, cuando entraba con un hombre ni la más mínima atención a la mujer se hacía. Ahí pude entender que estos lugares son de los hombres, en la medida en que se expresan claramente los mensajes de apropiación de las mujeres. No obstante, la intensión que nos hacía explorar estos espacios era precisamente esta construcción que se generaba a partir de las corporalidades y con ello las situaciones que nos permeaban estando ahí, las cantinas eran entonces, espacios que nos permitían pensar mientras nos abríamos a las sensaciones y percibíamos acontecimientos.

Dicha forma de cruzar, también se convirtió en un acto que nos permitió pensar en la frontera, en un sentido espacial que construye un territorio claramente masculino, así, la acción del cruce también se piensa desde el libre tránsito de las mujeres, de la capacidad que existe en la presencia para habitar lugares donde domina el poder masculino y donde es posible ejercer otras maneras de habitarlo.

Considerar la responsabilidad de estar en estos lugares, no era ligera en el sentido de que se hacía desde un acto consciente que nos permitía dimensionar el riesgo latente al que nos encontrábamos. En más de una ocasión sentimos miedo y al mismo tiempo repulsión. El dar cuenta de estas experiencias enfatizando lo sensorial, es clave para entender las relaciones que se generaron a nuestro cruce a las cantinas, y también para acercarnos a comprender los procesos creativos de Mariana, pues este abordaje, forma parte de su proceso, que pone al descubierto aquello que se naturaliza dentro de las relaciones de género y se vuelve violencia. Lo que punza en un sentido estético que es construido a partir de lo sensorial que capta el cuerpo, la presencia y que se vuelve movimiento, acto, forma.

Lo sensorial permitió crear imágenes tanto para Mariana como para mí que podrían entenderse desde dos dimensiones. La primera de ellas sería en una cuestión disciplinaria que, desde la antropología visual busca construir imágenes a partir de la experiencia, imágenes que se vuelven palabras en un diario de campo, dibujos, fotografías, audios, videos e incluso los mismos recuerdos de la memoria que actualizan el sentir en la escritura etnográfica; la segunda correspondería a constituir una experiencia compartida que nos ha permitido crear imágenes, capaces de ser gestadas por ambas y reconfiguradas para ser devueltas al común desde lo performativo, el montaje visual, o la posible exploración de estas a partir de otros lenguajes creativos, que nos permitan conceptualizar desde lo teórico, lo artístico, lo antropológico, y lo etnográfico.

Así, el común para nosotras se volvió un conjunto de experiencias compartidas que fueron al mismo tiempo que vividas, exploradas a partir de intereses específicos de Mariana como artista visual y Ana como antropóloga visual, ese común, no obstante, se vuelve parte del cotidiano de Mariana y de muchas personas más en Ciudad Juárez.

Imagen 55. Cantina del centro histórico



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua

5. Puro Borde: Panaderos, Coyotes y Polleros Culturales

Imagen 56. Logotipo de la red “Puro Borde”.



Fuente: Archivo personal de Aron Venegas. (2017).

5.1. Introducción

Acercarme a la experiencia de vida en la frontera, resultó ser una exploración que poco a poco me fue llevando a una diversidad de haceres artísticos y modos de organización que van de lo individual, al trabajo colectivo y al trabajo en red. Esta exploración también me permitió responder cada vez con más certeza, los que, del sentido de hablar de arte para comprender a la frontera y del sentido de hablar de frontera, desde el hacer artístico.

Encontrarme con Puro Borde a partir del contacto con Aron Venegas, fundador de esta red, con quien conversé virtualmente un año antes del periodo de trabajo de campo, e investigar desde la distancia de que trataba el proyecto, fue plantear la primera posibilidad de la enunciación de la frontera como lugar, a partir de lo estético, que incorporaba el hacer artístico.

Ésta red de artistas fronterizos, vendría a ser un proceso de maduración del trabajo, que han venido llevando a cabo principalmente Aron Venegas, David Flores (Mamboska) y Jorge Pérez (Yorch), además de otras personas como Coral Simón y Mitín, que no tuve la fortuna de conocer, pero se ubican de manera importante en la relación entre estos dos colectivos para el surgimiento de la red; lo cual nos habla de la evolución de los procesos organizativos, que siempre se han llevado a cabo para ellos, a partir del arte en sus distintas disciplinas.

La naturaleza de su trabajo comprende la vida cotidiana del cruce entre Ciudad Juárez y El Paso, pues Puro Borde es fundado por el Colectivo Rezizte que comenzó desde el 2001 a trabajar en Juárez y el Colectivo Movimiento Hunab Ku, que nace en 2003 en Savannah, Georgia, en Estados Unidos, aunque varios de sus integrantes y gran parte de su trabajo, es originado en El Paso, Texas.

Puro Borde, en palabras de los integrantes, viene a ser una red “que sirve como escaparate para los artistas fronterizos y colaboradores que basan su obra en el arte público combinando diversos géneros y medios” (www.puroborde.com). Esta red, de manera formal surge desde el 2010, aunque su trabajo previo, que los llevó a consolidarse con una propuesta clara, viene trabajándose desde el 2004. Así mismo, aparece como lugar en constante construcción que habla desde el arte con la intención de “mostrar una cara más representativa” de su región, a partir de los elementos visuales de las obras, y los/ las artistas, que componen la red.

La región fronteriza, en su propuesta, cobra sentido desde el origen de sus integrantes hasta la forma de trabajar, que enuncia el movimiento en red, propiciado por los cruces de un lado a otro de la frontera. Su hacer en red, se estaría asimilando a los procesos imaginativos que implican explorar a la frontera por encima de la línea fronteriza que divide los territorios, un hacer que se sitúa en dos lugares y se enuncia como uno solo desde la región, tal como lo mencionan:

Cuando las fronteras físicas se hacen a un lado y la colaboración es pieza clave en la creación del arte autónomo, con el único propósito de servir a la comunidad, empezamos a vivir en la mente colectiva de la frontera. Una frontera física no puede detener el trabajo de un artista, que consiste en registrar los factores sociales y económicos en un entorno urbano; la historia se convierte en algo más que una apropiación nostálgica, por el contrario, las raíces son las que hacen a esta región florecer. El arte se convierte en una herramienta para quienes se les ha arrebatado el poder, creando una plataforma en donde el otro ahora tiene voz y el participante se desarrolla en su propio entorno (www.puroborde.com).

Así, pensar en el hacer de Puro Borde, ha implicado desde el momento en que conocí a sus integrantes, tomar en cuenta los procesos creativos que hasta cierto punto, tienen un carácter colectivo u horizontal y aquellos procesos que son más de carácter personal, aunque no dejan de ser importantes para comprender lo que políticamente enuncia Puro Borde como red y cada uno de los dos colectivos que la conforman, mismos que se han encontrado en algún punto de sus historias para llevar a cabo este proyecto.

Con esto me refiero al hecho de plantear cómo surgieron los encuentros y la comprensión de su trabajo, con la finalidad de ser lo más honesta posible y cuidando no caer en la idealización de estas maneras de organización que, desde algunos trabajos sobre colectivos en Ciudad Juárez, como los de Liliana Chaparro (2008) y Oscar Bueno (2016), donde mencionan el trabajo de Rezizte, aparecen de manera atemporal y hasta cierto punto estereotipada, desde las categorías de juventud, invisibilizando sus procesos y movimientos que tiene todo colectivo u organización con sus altas y sus bajas, con sus problemáticas al interior, con sus procesos artísticos personales, y en general con sus transformaciones, que van de la mano con las temporalidades y las condiciones socioculturales en las que se desarrollan.

Es importante mencionar lo anterior, porque mucho del trabajo que han realizado como colectivos tiene sentido para entender a Puro Borde, pero a sí mismo, es necesario comprender a ambos colectivos, en su presente y como es que en algunos momentos los trabajos organizados de manera colectiva presentan tensiones y encuentros que permiten entender sus dinámicas, sin que por ello se demerite su trabajo que ha sido fuerte y constante durante ya más de 10 años.

No obstante, en mi encuentro logré percibir, que en específico el colectivo Rezizte, se encuentra en un momento de transición y que el trabajo como Puro Borde se ha consolidado más en función de la relación entre David Flores y Aron Venegas, del colectivo Movimiento Hunab Ku, mientras que el trabajo de Jorge Pérez en estos momentos, se ha dado más desde un proyecto personal, enfocado al “Monumento al ser fronterizo”, con el cual lleva ya un par de años.

Sin embargo, considero que la potencia tanto del trabajo de cada uno de los artistas, como de los colectivos y de Puro Borde, se puede condensar por una simple razón, la enunciación política que ha requerido de un trabajo donde se piensa a la frontera, donde se exploran sus sensibles y sobre todo, donde es posible visibilizar desde la construcción estética el cotidiano, que es también el de los artistas, pues sus necesidades creativas de manera particular, enuncian el carácter cotidiano e histórico, que han tenido sus vidas y los contextos familiares en donde han crecido.

Imagen. 57. Cartel de la exposición "Puro Borde (On the Wall)" dentro del marco del Tercer Festival Binacional "Borde Manifiesta" (2008).



Fuente: archivo personal de Aron Venegas. Año de consulta (20017).

5.2. Enunciaciones estéticas desde aquello que “Rezizte”

Tener una claridad del abordaje de sus procesos creativos, ha requerido, después del trabajo e campo, y durante la escritura de lo más estructural de la investigación, ubicar mi relación con este encuentro; reconociendo mis límites y posibilidades, para abonar a una escritura que recupere la potencia de sus trabajos, intentando comunicar la fuerza de sus enunciaciones estéticas, que en conjunto realizan.

Percibo gráficamente los movimientos cotidianos de estos tres artistas, identificando dos tipos de dinámicas: 1) la que generan Aron Venegas y David Flores, con movimientos de cruce constante, y trayectos que se extienden a otras geografías y vínculos, caracterizándose la creación de trayectos y redes, que constituyen una noción de territorio más abstracta; y 2) la que genera Jorge Pérez, desde la constitución de un lugar-territorio más delimitado materialmente, y que, a modo de nodo, extiende los vínculos y las formas sensibles.

De esta segunda dinámica, se deriva una característica que ha permitido las condiciones para construir una historicidad de las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte, un posicionamiento como movimiento político, que produce por tanto subjetividades, desde una gráfica específica y una forma de hacer lugar, así como una materialización de la memoria del arte fronterizo de esta región.

En los siguientes segmentos, me enfoco a dicha característica, con el Colectivo Rezizte, para comprender las posibilidades que abren los sensibles a partir de aquello que “rezizte”, en contexto de una violencia entretejida en el régimen estético de la frontera; considerando que, esta sensibilidad es fundamental para comprender los vínculos, las estrategias, las enunciaciones estéticas y los procesos creativos, que devienen en tres maneras: individualmente, desde Aron Venegas; Jorge Pérez y David Flores; a nivel colectivo, como Colectivo Rezizte; y a nivel red, a partir de la Red de Artistas Fronterizos- Puro Borde.

Entiendo a dicha construcción, desde un primer eje, como memoria de la reziztencia, ante las políticas de muerte que se legitiman desde el régimen estético de la frontera; cuya actualización constante genera una visibilidad específica. Mientras que un segundo, en el proyecto de la Panadería Rezizte, como una de las formas de materialización de la memoria del arte fronterizo de esta región y de su caracterización como movimiento de lo político, que produce por tanto subjetividades, desde una gráfica específica y una forma de hacer lugar.

En ambos ejes subyace la tensión que hay en las formas de visibilidad; de modo tal, que la propuesta de Rancière (2009) sobre el reparto del sensible, y la relación entre estética y política, apoya al análisis que explica al régimen estético de la frontera en su entramado de violencia, y a los procesos creativos del Colectivo Rezizte. Mientras que la relación entre imágenes y memoria, se sostiene bajo la luz de Didi Huberman (2014), que piensa a las imágenes en tanto supervivencia y/o síntoma.

5.2.2. Procesos creativos

En este apartado, desarrollo la idea de visibilidad, que se construye en torno a las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte; éstas últimas, vienen a ser las acciones sensibles desde las cuales se concretan los procesos creativos. Concibo la idea de visibilidad desde un carácter “intermitente”, ya que su aparición, responde más a un “agenciamiento ficcional”, es decir, a una dislocación, que a una contraposición ordenada que se le parezca al régimen estético.

Esta visibilidad, es integrada por una potencia política que pone la fuerza en la experiencia de vida en la frontera, como eje central para los procesos creativos, que hacen sentido a las enunciaciones. De ello se deriva, que las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte visibilicen a la frontera como lugar. Lo cual implica, no solo poner en discusión la organización ya dada por el régimen, si no también dar lugares y tiempos a sensibles, para ser dialogados y puestos en el común.

Para desarrollar lo anterior, partiremos de una caracterización que se divide en 3 puntos: 1) la territorialización de los espacios y su ocupación, 2) las relaciones organizativas y económicas del arte, y 3) la evocación de subjetividades que extienden la complejidad de la experiencia de vida en la frontera.

Imagen 58. Entrada de la Panadería Rezizte.



Fuente: Archivo de trabajo de campo. (2017). Salvárcar, Ciudad Juárez.

La primera de ellas, es central para comprender el surgimiento y la pertenencia local del colectivo. Pues la Panadería Rezizte, que es el lugar de trabajo de los abuelos y la familia de Yorch Otte, desde hace ya casi 50 años, permite crear un lugar para la organización de jóvenes, mujeres y hombres, desde el 2003; haciendo posible la expresión de sus inquietudes y movimientos en un espacio cerrado, que pertenece a la panadería.

Es así como comienzan a surgir los procesos organizativos del Colectivo Rezizte, tejiéndose desde la expresión gráfica en el grafitti y el muralismo. El lugar, genera, además, un punto de reunión ubicado al sur de la ciudad, que comienza a convocar a diferentes grupos organizados, jóvenes y vecinos de la colonia Salvárcar, desde actividades que configuran a la panadería como un centro cultural que hace comunidad.

Uno de los primeros eventos se realizó en 2004, para celebrar el primer aniversario del colectivo, en el que hubo intervenciones del espacio a través del grafiti, bandas de música, performance, exhibición de piezas y artesanías. A raíz del cual, se logró una continuidad de eventos que extendía las redes del colectivo hacia grupos diversos que se expresaban en distintos lenguajes artísticos.

Por lo tanto, la Panadería Rezizte logra consolidar el hacer del colectivo y le da un sostenimiento desde la constitución de un lugar que, se manifiesta en un contexto de criminalización de las juventudes y el inicio de conflictos armados que desde esos años recrudecen el poder policial.

Estos momentos hacen de fuerza para explorar la potencia de sus enunciaciones estéticas; de ahí se reconoce una primera etapa hasta el año 2015, dándose un tiempo de transición, que da cuenta de la maduración y cambios en los procesos creativos del colectivo y de proyectos en cada uno de sus integrantes, que, no obstante, aun cuando devienen individuales, juegan con la impronta enunciativa del Colectivo Rezizte.

Un segundo momento, viene desde el año 2018, con la apertura de la Panadería Rezizte en el centro histórico de la ciudad. Podría afirmarse que en el centro histórico se concentran las tensiones entre las formas de visibilidad. Con lo cual, es importante resaltar lo que significa la extensión de la panadería, no sólo como actividad que genera una sostenibilidad económica para Yorch y su familia, pues su continuidad, nos remite a los sentidos políticos que movilizó

a lo largo de este tiempo un lugar, colocándose más allá de su materialidad, desencadenando el surgimiento de subjetividades políticas. Mientras que, la apropiación de espacios en el centro histórico, da cuenta de una territorialización, en un contexto de disputas por el control de los espacios públicos, entre grupos estatales y paraestatales, así como el abandono de lugares como comercios y espacios de recreación, debido al desplazamiento forzado.

Aunado a lo anterior, el centro histórico pone en evidencia no sólo las disputas históricas del espacio, pues es un lugar próximo al límite fronterizo, sino también el control de los cuerpos y su libre tránsito; gran parte de las desapariciones y feminicidios se revelan en imágenes que son enunciadas en las calles, principalmente por grupos de madres que exigen justicia, éstas imágenes, como uno de sus múltiples síntomas, hacen un montaje a modo de supervivencias; es desde ésta espacialización dónde la Panadería Rezizte y sus formas de enunciación aparecen actualmente.

Es así como, en la constitución de un lugar, cobra sentido el carácter colectivo, que, sin embargo, es necesario caracterizar para comprender mejor las formas organizativas y económicas, tomando en cuenta los diferentes circuitos del arte, tanto a nivel local como binacional y las formas de institucionalización que nos hablan de la incorporación del arte, como un hacer, en el común organizado.

Una característica importante, que se fue dando a raíz de la territorialización en la Panadería Rezizte, fue la generación de vínculos con grupos organizados y personas, creando colaboraciones, diálogos y redes, que han enriquecido hasta la fecha el trabajo y sus intereses, como lo es en la experiencia con Aron Venegas, que entre el 2010 y 2011, consolida permanentemente el trabajo colaborativo con el Colectivo Rezizte, a través de la red de artistas fronterizos Puro Borde.

A lo largo de estos años, y desde una organización colectiva, brevemente caracterizada, ponemos el foco a las enunciaciones estéticas, que como se ha venido señalando, son las acciones y materialización de las sensibilidades, que se derivan de los procesos creativos de los miembros del colectivo, como visibilidades “intermitentes”. En ellas, identifico la evocación de subjetividades, que dan a ver la complejidad de la experiencia de vida en la frontera. Menciono brevemente algunas de las enunciaciones, que develan lo anterior.

Las primeras a las que me refiero, hacen parte de la búsqueda de una identidad fronteriza a través de su gráfica, que dignificara en cierta medida a la frontera como lugar; son aquellas que se construyen desde las presencias de personajes populares, que han identificado en distintos momentos históricos a la ciudad, cómo “Tin-Tan, Don Ramón, Zé pequeño, El Loco Valdés...” -entre otros-(Chaparro Liliana 2008, 37). Estas enunciaciones son realizadas con técnicas del muralismo, el estencil, y la serigrafía, componiendo las primeras imágenes que, además, caracterizan a la impronta de lo que “rezizte”, circulando en calles, paredes de la Panadería Rezizte y objetos de uso popular.

Otro de los proyectos, que hace sentido retomando el carácter organizativo que se vincula con redes, es un evento llamado “Borde Manifiesta”, a manera de bienal binacional, que surge desde el 2004, fortaleciendo los vínculos entre colectivos y la identidad como “Puro Borde”.

Ya vinculados en esta red, se crea una performatividad del Coyote y Pollero culturales, a cargo de David Flores y Aron Venegas, que buscaba enunciar el cruce a partir de la circulación de arte de un lado a otro, acercando a la comunidad artística de El Paso y Ciudad Juárez. Este proyecto, forma parte de una colaboración que dimensiona una discusión más clara de la frontera como lugar, en el que se tejen pensamientos y haceres de una dinámica fronteriza en la cotidianeidad.

Al igual que este, el “Monumento al Ser Fronterizo”, realizado por Yorch Otte, enuncia una discusión del cotidiano fronterizo, que problematiza las políticas económicas que permean la vida cotidiana en Juárez y los procesos culturales que surgen por encima y por debajo de la frontera como límite, al rededor del consumo. En este sentido, el camión de los llamados “blue bird”, que plantea como soporte material de su obra, es un síntoma de dicha problemática y como monumento colocado en un espacio público del sur de la ciudad, exterioriza dichos sentidos, que permanecen como hábitos de los fronterizos.

Imagen 59. Monumento al ser fronterizo, obra en proceso.



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

Imagen 60. Mural del proyecto “Sickario”



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Salvárcar, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Por último, quisiera mencionar un proyecto, que enuncia estéticamente la presencia de subjetividades cercanas a los sensibles que se designan desde las políticas de muerte. Es un proyecto de Yorch, denominado “Sickario”, que plantea a manera de serie, la personificación del sicario, como sujeto que ejecuta el poder de muerte, dirigido por una masculinidad hegemónica, como nos lo explica Rita Segato (2009). Esta enunciación emerge en el 2011, que figura entre los años más violentos en Ciudad Juárez, dónde hubo una importante ocupación militar y policiaca, abanderada por la todavía declarada guerra contra el narco.

Éste último proyecto, manifiesta claramente la potencia de las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte, dimensionando un proceso de construcción de memoria, de una forma, trazo, hecho, que subyace en el presente para dejar abierta su temporalidad, su materialidad, para los sentidos que evoca(rá) del pasado, y como antecedente de lo que vendrá.

De ahí que la visibilidad de las enunciaciones estéticas sea intermitente, y haga emerger a la “reziztencia”, como fuerza para evidenciar al régimen estético de la frontera, dislocando el borramiento constante de las presencias que cuestionan al poder policial, o a las lógicas de explotación y la impunidad de las diferentes formas de violencia.

Las imágenes “intermitentes”, como presagios, como formas lúcidas que reiteran la fuerza de vida en los trazos.

Capítulo 4
Hacer Antropología Visual

Imagen 61. Anuncio público intervenido.



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

1. Caminar la frontera

El andar compone trayectorias, experiencias para percibir y constituir un lugar; el caminar, como acción vital para explorar y atravesar los tiempos viene a ser un proceso circunstancial donde es posible entender los encuentros, aquellas posibilidades donde se entrelazan presencias que, para la investigación antropológica, detonan pensamientos, formas de comprensión, modos de acercarse a dialogar con las construcciones teóricas y las de la vida cotidiana.

Caminar se volvió parte de la metodología, planteándose incluso previamente al trabajo de campo, porque buscaba acercarme a la experiencia de vida en la frontera, pensando a esta como un acto del hacer del cotidiano. Así mismo, porque si se quería explorar dicha experiencia de vida al tiempo que los procesos creativos de los y las artistas, se hacía necesario pensar en un relacionamiento que se diera a partir de los encuentros, donde se realizara un tipo de acompañamiento a las formas de percepción del cotidiano para las y los artistas desde donde viven, sienten, piensan y conceptualizan las construcciones estéticas de sus obras y sus intereses creativos.

Una tercera razón, componía al caminar como parte esencial de la investigación, porque considerar a la frontera como lugar implicaba encontrar estos sentidos en la experiencia del habitar; del confrontar desde el cuerpo los límites, las posibilidades, las direcciones, y las distintas líneas que nos hablan de dinámicas que iban ayudando a construir un pensamiento sobre la frontera.

En Juárez, una ciudad donde aparecen de modo más evidente los rastros de la violencia estructural, la industrialización, la economía binacional, el tráfico de mercancías, la securitización hacia Estados Unidos de América y, en síntesis, el régimen estético de la frontera, el caminar se hacía potente en el sentido de responder al modo de acercarme a su cotidiano y a como fundamentar también mi vivencia durante el trabajo de campo.

Lo anterior, implica dar importancia a las prácticas del espacio que, para Michael De Certeau (2000), “tejen las condiciones determinantes de la vida social” ...” (De Certeau 2000, 108) en el marco de las prácticas urbanas que son posibles de intervenir en la comprensión conceptual y estética de la ciudad.

Retomo su propuesta, porque el acercamiento a la vida cotidiana desde donde entiende a la ciudad, nos estaría hablando de aquellas configuraciones que, como en los planteamientos de Jacques Rancière (2005,2009), logran pensar en un reparto de lo sensible que reorganiza ciertos regímenes que componen lo político. Para De Certeau:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados...es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón...es una realización espacial del lugar... (De Certeau 2000, 109).

En este sentido, desde los procesos creativos de los y las artistas que incorporan la experiencia de vida, el acto de caminar se vuelve también una capacidad del artista, pues transforma y se apropia de aquellos sensibles que va encontrando desde la materialidad de los lugares, de las calles o de su entorno natural; los reorganiza, volviéndolos parte de su cotidiano, sujetos a ser resignificados en los procesos creativos que devuelven la mirada al común proponiendo nuevos repartos del sensible (Rancière, 2009).

El acto del caminar, vendría a conceptualizarse con lo que De Certeau (2000) llama “enunciaciones peatonales”, que describe desde lo siguiente:

La enunciación peatonal presenta tres características...lo presente, lo discontinuo, lo “fático” ... si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades...y de prohibiciones...el caminante actualiza algunas de ellas...las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales... (De Certeau 2000, 110).

De este modo, tanto la propia experiencia del trabajo de campo, como mi acercamiento a la comprensión de la experiencia de vida de los artistas, serían susceptibles de percibirse desde estas posibilidades para analizar sobre los lugares, las trayectorias y las formas de apropiación de los regímenes estéticos de la frontera, que permiten explorar los sensibles.

Estas enunciaciones peatonales de algún modo nos ofrecen dichas posibilidades que, como bien lo dice De Certeau, hacen del andar un acto que “afirma, arriesga, transgrede, respeta,

etcétera, las trayectorias que “habla” (De Certeau 2000, 112), y que se desagregan en un conjunto de valores:

- 1) Valor de verdad (modalidades “aléticas” de lo necesario, de lo imposible, de lo posible, o de lo contingente)
- 2) Valor de conocimiento (modalidades “epistémicas” de lo cierto, de lo excluido, de lo plausible o de lo impugnable)
- 3) Valor concerniente a un deber hacer (modalidades “deónticas” de lo obligatorio, de lo prohibido, de lo permitido, o de lo facultativo. (De Certeau 2000, 112).

El andar, revela, por lo tanto, aquello que es compuesto para la visibilidad y la invisibilidad. En cierto modo, el caminar como un acto performativo, que en trabajo de campo se experimentó también para conocer el proceso creativo de los y las artistas, en el marco de los encuentros, los lugares que conforman su experiencia de vida y las dinámicas en estos. Así, podríamos plantear un acercamiento que pudiese enunciar las experiencias estéticas a partir de los encuentros que involucraban lugares, sensaciones de los lugares, materialidades de los mismos, calles, tiempos de caminatas, y en concreto una exploración sensorial que está atravesada por el cuerpo.

De este modo, se hace necesario explicar este acercamiento en dos dimensiones, la primera que vendría a ser mi experiencia en el lugar. Es decir: como la constituí a partir de las caminatas; que claridad puedo proponer sobre el desarrollo de esta investigación señalando mis posibilidades y mis limitantes, los conflictos y las formas políticas de enunciar me en este acto de caminar. Y una segunda dimensión, que se fundamenta más en el hecho de plantear como fui construyendo mi relación con los y las artistas, como fue distinta con cada una, como exploré sus procesos creativos en el acto de caminar y qué importancia tuvieron los acompañamientos en sus dinámicas cotidianas o en los lugares que me mostraban.

1.1. Trayectorias en primera persona a la frontera

Claramente, sabía que acercarme a las nociones de frontera estaría atravesado por la presencia y la manera en que me moviera por aquella ciudad que apenas conocía e intuía a través de la relación que mantenía desde hace algunos años especialmente con Citlali Cruz, una amiga originaria del pueblo donde yo había nacido, que tenía ya más de 20 años viviendo en Ciudad Juárez.

Otra de las claridades que tenía y que vengo pensando hasta ahora como la mejor decisión, fue el hecho de tomar con pinzas aquello que estaba inscrito en la historia de Ciudad Juárez a través de la literatura y los medios de comunicación, que la hacían aparecer completamente como un lugar que era una amenaza para la vida y que, al mismo tiempo, no se salvaba de la victimización y la re victimización. Representándose, como un lugar violento en sí, que no dejaba de ser una idea generalizada al menos desde la lejanía desde la cual la había percibido antes de la investigación. Y una última claridad era el hecho de saber limitada la investigación por no tener visa para cruzar a El Paso en Estados Unidos de América, resultando ser también una situación que hablaría del saberme corporalmente limitada en mi tránsito, y de saberme un posible cuerpo ilegal al intentar cruzar.

Dicho acercamiento, tenía como una de las premisas principales buscar. ¿Buscar qué? De momento ya sabía. Buscar los encuentros con los y las artistas con quienes Citlali, cuya formación profesional ha sido como artista visual, me había puesto en contacto unos meses antes de llegar al trabajo de campo, pero al mismo tiempo buscar las maneras de caminar para aproximarme a mi propia experiencia de vida y los sentidos del cotidiano en aquel lugar. Es decir, comenzar a explorar los espacios públicos como calles, el centro histórico, parques, mercados, y algunas bibliotecas en donde iba ocasionalmente a estudiar, con la intención de entender cuál era mi lugar en los espacios, como iba a enunciarme peatonalmente, como me iba mover y de qué forma iba a registrar la experiencia.

Esto último era una pieza importante en las primeras semanas porque implicaba, aunque yo me resistiera en algún momento, hacer presentes las precauciones que habían sido dadas por mi familia y también por las personas conocidas en Juárez cuando no estuviera en un sitio como la casa. Aún recuerdo que una de las primeras recomendaciones fue buscar una apariencia que no llamara la atención de los demás, cargar con pocas cosas, tener el teléfono siempre cargado, con crédito y no caminar por avenidas solitarias o de muy noche.

Dichas precauciones me hablaban hasta cierto punto de las estrategias de cuidado que tenían personas de ahí, que viven en constante miedo pero que al mismo tiempo resisten. Caminar en Ciudad Juárez, no ahora quizá, pero si en algún tiempo, se volvió un acto verdaderamente político para todo habitante, en medio de una “guerra contra el narcotráfico”, que se componía por la militarización de gran parte del territorio, pero aun quizá sigue siendo un acto político

para una mujer caminar por las calles, sin compañía, por las noches, por las mañanas, o en una zona donde pasa poca gente.

¿Quién era yo para los y las demás? Esta pregunta cobró potencia con mis primeras experiencias en los lugares y el transporte público; permitió posicionarme en un primer plano desde mi corporalidad, que estaba ahí para realizar una investigación de antropología visual, pero que al mismo tiempo se convertía en una experiencia personal donde se pensaba y se hacía. Esta manera de entender la presencia viene a ser como lo que Catalina Severino Cortés (2017) propone, cuando nos habla de un “giro corporal” en “lo visual”, que

Nos lleva a situarnos no en un tipo de observación a la distancia, desprendida y objetiva, sino que contrariamente nos obliga a partir desde los conocimientos situados que plantea Donna Haraway (1991), donde estos inician desde otra forma de mirar y relacionarnos con el mundo, no como algo ajeno, sino el mundo que nos afecta y al cual nosotros afectamos con nuestras miradas (Cortés Catalina 2017, 24).

Esta perspectiva apoya la relación que hago entre cuerpo y experiencia, que es atravesada por mis desplazamientos, por la construcción de los encuentros y por la mirada. Es decir, la presencia o el estar que se piensa de manera compleja y multidimensional desde la imagen.

Lo que plantea Catalina Severino (2017) retomando a Donna Haraway (1995), viene a incorporarse a las maneras de construir el conocimiento desde el cuerpo partiendo de la “objetividad parcial” que hace una relación entre “los cuerpos y el lenguaje”. Tomando una responsabilidad del ver, en un sentido amplio de lo sensorial, desde una “localización limitada y del conocimiento situado”, donde es posible “responder de lo que aprendemos y de cómo miramos” (Haraway Donna 1995, 13).

Así, reconocer lo corporal, hace parte de la objetividad desde la cual me enuncio políticamente en el sentido que Haraway (1995) plantea, cuando dice lo siguiente:

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender en nuestros cuerpos provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar los objetivos a nuestros escáneres

políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar (Haraway Donna 1995, 12).

Lo político de este caminar, se ubicaba entonces en mi corporalidad como mujer, en primer lugar, porque el trabajo de campo me posicionó en un estado completo del presente, en contexto con las sensaciones, las relaciones y los involucramientos que, de manera primaria, implicaban el estar en un lugar, o más que el estar, el vivir.

Verme afectada por aquello que se vivía en campo y al mismo tiempo afectar con mi mirada, se asemeja a aquella nota que escribí en una ocasión para expresar la sensación del caminar:

UN CUERPO CON MUCHOS OJOS (a propósito de las miradas machistas en Ciudad Juárez)
Un cuerpo que mires y que te mire, en aquellas partes de la carne que punzan; que punzan en el sentido que dice Barthes, aquel que hiere, es recogido, acelerado, compulsivo.
¿Cómo los ojos?
Ojos amenazantes, que asumen alguna situación, la enfrentan, te dicen con la mirada como aquel espejo, devolvedores de la mirada misma que secuestra esas partes de nuestros cuerpos, mujeres.³²

Desde la corporalidad, que se vinculaba completamente con el acto de caminar, experimenté la sensación de miradas amenazantes de hombres, que me hablaban del poder que históricamente, han tenido sobre la vida de las mujeres y sus cuerpos. Esto no me asustaba en el sentido de nunca haber experimentado dicha sensación, pero si me inquietaba, porque era muy reiterativa esta relación. Casi se daba por sentada, casi se sobreentendía que durante todos los días que una saliera a la calle iba a recibir al menos una manifestación de acoso o violencia de género.

Pensar en esta manera de percibir algunos encuentros de mi caminar, fue importante porque marcó una relación de comprensión con las mujeres con las que trabajé; como Mariana Maese e Ingrid Leyva, y al mismo tiempo posicioné la corporalidad en los espacios como una potencia más que como una debilidad.

³² Notas de campo, marzo 2017.

Aunado a esto, dicha experiencia logró pensar las múltiples formas en las cuales se construía la masculinidad y como aquellas formas más dominantes, se ubicarían en la relación que generara con los hombres artistas.

No obstante, saberme corporalmente implicó un detalle más, que era el hecho de plantearme como registrar mi experiencia. Si la construcción de imágenes implicaba también la incorporación de cámara para hacer fotografía y video, así como de grabadora y micrófono; ¿Cómo lo iba a hacer?; ¿En qué contexto se estaba enmarcando esta forma de escribir-dibujar, la experiencia en campo?

La violencia que surgió de manera más cruda desde el año 2006 en Ciudad Juárez, marcó también las relaciones con lo que se observaba en el cotidiano y también con lo que se daba a ver mediáticamente de la vida de Juárez. Ésta, como una ciudad que es más atractiva para los investigadores y periodistas que para los turistas, podría hablar de casi cualquier cosa, de lo que subyace a la vista, lo que se enuncia por su sola presencia o lo que punza, porque aquí como en muy pocos lugares, los problemas de cualquier ciudad están al borde, se aproximan a una desde lo más cercano; se vive con la vida y con la muerte; en un punto medio que reacciona con desinterés, ante cualquier motivo de violencia, y en cambio se concentra en subsistir, en ver de qué forma se obtienen recursos para comer, vestir, tener un estilo de vida más o menos cómodo y protegerse para seguir viviendo.

Así que debía considerar también, lo que implicaba relacionarme con un cuerpo que no era el mío pero que de alguna forma se convertía en parte de. Construir esta relación implicaba varias cosas que tenían que ver con los lugares a donde caminar y/o entrara, con las personas con las que me relacionara en dichos lugares, con las horas del día y con lo que me punzaba de aquellas experiencias, como una búsqueda intuitiva donde se estaban construyendo constantemente imágenes del cotidiano para entender la relación que los y las artistas hacían con el común.

Algunas veces era posible sacar la cámara de manera más libre y otras veces en verdad, no era recomendable por el sentido de riesgo, que cobraba estar con una cámara en esos lugares. ¿Qué hay de revelador en una cámara?; ¿Qué viene a ser lo que punza del acto de fotografiar, grabar o registrar? No lo sé explicar exactamente, pero lo que puedo entender es, que en muchas ocasiones estos dispositivos significaban evidencia, denuncia, también amenaza, pues

vivir en un contexto de violencia te hace vulnerable en el sentido de mostrarse, sentirse insegura ante la mirada del otro que puede tornarse violenta con la cámara.

Durante mis caminatas sin compañía, me cuidaba constantemente de las miradas de los demás hacia lo que yo estuviera haciendo, pero hasta cierto punto tampoco se volvía una necesidad el acto de percibir desde la cámara o la grabadora. Comprendí que una imagen se elabora básicamente desde sensaciones, y en este sentido me encontraba alerta con aquello que percibía desde la mirada, desde la escucha, el olfato o desde el tacto. Así, la imagen se componía al entrelazarse sensorialmente con otras experiencias, como hilando conceptualmente comunes, contrastes, conflictos y consecuencias.

Poco a poco llegué a generar una relación de mayor confianza para caminar por los espacios públicos y fotografiar o grabar aquello que punzaba, que hacía acto de presencia, que me hablaba desde lo que era pero también desde lo que se enmarcaba en mi relación o situación en presencia; las calles y las esquinas del centro histórico se convirtieron en parte importante de mi ruta y del trabajo de exploración de la imagen, pues las marcas que había en estas, hablaban claramente del carácter de la vida de la ciudad, como síntomas que hacían preguntas y que daban respuestas.

Explorar el movimiento por el centro histórico fue gradual, pero respondía también a saberme ahí, viviendo algunas semanas, meses. La vida en el centro histórico me hablaba de temporalidades que se inscribían unas detrás de otras, haciendo un juego y lucha de visibilidades, también me hablaban de las rutas que debía seguir, de aquello en lo que tenía que ser más cuidadosa, de aquello a lo que bien podía perderle el miedo, de lo que podía explorar con más calma, o de aquello que era posible de afrontar.

Juárez es una ciudad donde sus calles y sus espacios se enuncian por sí mismos, la potencia de las imágenes estaba ahí dispuesta, pero de eso que se hacía evidente se debía de tener más cuidado en dos sentidos, el primero, alcanzar a percibir aquello que había detrás, la imagen como síntoma de la que Didi Huberman (2012) nos habla y que, Man Ray señalaba como “aquello que, trágicamente, ha sobrevivido a una experiencia, recordando de manera más o menos clara el acontecimiento como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas” (Huberman Didi 2012, 25).

Es decir, sabiendo que lo que veía podría no ser lo visible, que gritaba de primera mano, que estaba descubierto, pero que al mismo tiempo debía ser redescubierto; y segundo, aquello que, desde mi experiencia era visible en relación con los modos de percibir de los habitantes en Juárez. Esto es particularmente, evocando aquellas esquinas de la mayoría de calles del centro histórico, que gritaban los feminicidios, aquellas marcas con cruces negras en fondo rosa, que a veces se acumulaban de a tres o de a cuatro en cada poste, y que actualizaban la tragedia de las desapariciones y feminicidios de una gran cantidad de mujeres.

Esto, que se hacía más punzante para mí, observando también la relación que había con los transeúntes. Eran imágenes que parecían ya formar parte de su paisaje urbano, de evocaciones desgastadas de tanto estar, sin que nada significativo pase en cuestión de justicia o esclarecimiento de las muertes.

Estas experiencias marcaron en cierta forma mi caminar, pues aclaraban mis grados de subjetividad concibiéndola “multidimensional”, reconociendo que “el yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original” (Haraway Donna 1995, 16). Es decir, saberme en mis posibilidades y limitantes de los desplazamientos.

Reconocer esto desde la antropología visual, pone en manifiesto la apertura a la exploración de lo metodológico que se va construyendo en gran parte en el presente. Que va fluyendo en la medida en que se va buscando, se va encontrando en el camino, que se explora desde lo sensorial y ello amplía los espectros de construir conocimiento, reflexión y análisis, al modo como Catalina Severino (2017) señala:

Una metodología pensada desde las contingencias, menos de posición que de un movimiento, no tanto de representación como de performatividad, menos en términos de objeto o cuerpo que en términos de relacionalidad. Esto nos lleva a entender la metodología a manera de tránsito al permitirnos producir sentido y conocimiento a través del movimiento y lo que surge en ese caminar. Por eso, una apuesta metodológica con perspectiva desde lo estético implica situarse desde los afectos y el cuerpo (Cortes Catalina 2017, 51).

1.2. El caminar acompañado

El trabajo de campo, partiendo de la relación con los y las artistas en Ciudad Juárez, se volvió un conjunto de encuentros que tuvieron lugar en distintos momentos de mi estancia y lugares de la ciudad. Estos últimos se convirtieron en algo importante para concretar las relaciones y figurar las trayectorias del cotidiano de estos, que en cierta forma me dejaban ver su experiencia de vida en la frontera, dibujada por medio de movimientos multidimensionales en el sentido de conocer sus historias de vida, es decir, sus orígenes familiares, sus trayectorias espaciales de norte a sur, sus actividades económicas, domésticas, los lugares que más frecuentaban, y también aquellos que lograban despertar los procesos creativos.

A pesar de que yo tenía como limitante la imposibilidad de cruzar hacia Estados Unidos, la relación y el entendimiento de esta vida complementaria entre un lado y otro, que tienen desde distintos aspectos de sus vidas la mayoría de interlocutores, logré comprenderlos por lo menos de manera general en las dinámicas que observaba y me platicaban. De este modo, acercarme a la experiencia de vida en la frontera con cada uno de los y las artistas, para entender el cotidiano que hacía sentido en sus procesos creativos y en sus obras, hizo posible plantear que la frontera como lugar, sugiere distintas formas de vivirla y construirla.

Cada vida o historia que deviene de lo familiar es como una línea que conforma aquella malla que hace aparecer a la frontera como lugar, y estas, con sus desplazamientos diversos, logran entrelazarse o separarse en ciertos puntos de sus trayectorias.

Las idas y las vueltas en formas más o menos continuas, en formas expansivas que parten de una raíz, o en movimientos repetitivos que nos hablan de una reiteración, nos dicen de todo aquello que, sensorialmente, es posible traducir en los desplazamientos cotidianos de estas vidas, conceptualizados en las experiencias estéticas, que logré construir como parte de la metodología para pensar y escribir la imagen, desde el bordado de los retratos de los y las artistas.

Lo anterior logré dilucidarlo de manera más clara al compartir espacios, charlas y caminatas con los mismos; lo cual hizo tomar en cuenta de manera consciente, el carácter de los encuentros para acercarme a conocerlos. Es decir, preguntarme: ¿Por qué íbamos a tales sitios y a otros no?; ¿Qué había de evocativo en ellos?; ¿Qué me estaban diciendo de sus vidas y de

las de otros habitantes?; ¿Cómo hacíamos parte de los lugares?; Y, ¿De qué forma nos íbamos conociendo o encontrando?

Estos, como encuentros con un carácter performativo donde se iban descubriendo al tiempo las distintas maneras de acercamiento y correlación, tuvieron como eje detonador, para mi relación con Mariana, Ingrid, Mario Romero y Aron Venegas a las caminatas, y también los encuentros en lugares de socialización que tuve con ellas y ellos, así como con Jorge Pérez y David Flores, como las cantinas, segundas, cafés, museos, mercados o galerías. Espacios que se apropiaban para intervenirlos, como el “Under” o la “Panadería Rezizte”, así como el transporte público, las dunas de Samalayuca, las laderas del Rio Bravo, el puente internacional “Paso del norte”, el muro en las orillas de la Colonia Anapra, etc.

Acercarme a los procesos creativos, como ya lo he dicho, me llevaba a concebir experiencias estéticas desde las cuales comprendía sus desplazamientos, pero también sus formas de percibirlos y construir para ubicar aquellos sensibles que movilizaban su hacer como artistas. De este modo, el carácter performativo de los encuentros, lograba imágenes alimentadas por estas experiencias del acompañar, en las que se dieron procesos colaborativos de creación de imágenes fotográficas y planificación de haceres, donde pensáramos sobre nuestros intereses, sensaciones y experiencias para generar diálogos donde surgieran reflexiones y análisis que correspondían: 1) a pensar el sentido de la frontera, y 2) a pensar nuestros modos de vivirla desde lo corporal.

Lo anterior, surgió de manera más orgánica y concreta con Mariana Maese, Ingrid Leyva y Aron Venegas, explorando hasta cierto punto procesos creativos conjuntos que permitieron tejer hilos muy finos sobre lo que permeaba sus maneras de experimentar, y conceptualizar aquellos sensibles que nacen desde su cotidiano.

En cierto modo, el carácter orgánico de estos procesos colaborativos, se dio por una relación, que es posible de ser explicada desde los “conocimientos situados”, donde Haraway (1995) menciona, que estos “requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amor que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento <<objetivo>>” (Haraway Donna 1995, 25).

Siendo así mis interlocutores, sujetos activos que organizan su cotidiano y se aproximan a él, desde experiencias estéticas, tanto como lo hago yo, desde mis posibilidades como investigadora y antropóloga visual. Pensar en ello, puso también de manera honesta los intereses de la investigación al querer trabajar con cada uno e hizo manifiestos los cruces entre antropología visual y artes visuales, de los que hablo en el primer capítulo.

Por un lado, los procesos colaborativos de creación de imágenes fotográficas, hicieron parte de la metodología, como formas de explorar los procesos creativos de los y las artistas y establecer una relación con las experiencias que compartíamos.

Para Andrew Irving (2007), el sentido colaborativo de la imagen, es planteado como parte de la escritura, proponiendo una etnografía con un carácter colaborativo y performativo, manifiesta en la relación que establece entre él, su interlocutor y la cámara; dándose una inversión de papeles al momento de plantear al interlocutor como fotógrafo, que hace visibles sus narrativas y su relación con los lugares de memoria, que dan cuenta de sus experiencias emocionales que componen finalmente un mapeo de la ciudad, desde lo cotidiano (Andrew Irving, 2007).

Esta forma de construir el trabajo etnográfico implica por lo tanto pensar en la relación que se construye y en este sentido, Andrew Irving (2007) tenía el objetivo de descubrir las capas de la memoria y las emociones que, durante mucho tiempo habían sido sedimentadas en calles, edificios y fragmentos de concreto en Kampala, África.

Para el caso de esta investigación, el proceso etnográfico cobraba también estos sentidos que señala Andrew Irving, con la finalidad de acercarme a entender las experiencias del cotidiano de los artistas donde surgían los sensibles de la frontera, las caminatas se volvían un acto performativo creado por medio de enunciaciones peatonales que manifestaban aquello que se afirmaba, arriesgaba, transgredía, o respetaba las trayectorias que se hablaban (De Certeau, 2000).

De esta inversión de la que nos habla Irving (2007), el proceso no logró concretar la exploración narrativa directa a través de la creación visual con la cámara, como en un principio, cuando se planteó el autorretrato dentro de la metodología de investigación. No obstante, el sentido colaborativo de la etnografía resultó estar presente de cuatro maneras.

1) pensando las experiencias del caminar, de los lugares, donde se hacían conscientes las sensaciones, las relaciones generadas con las personas, las evocaciones de la memoria a partir de experiencias anteriores, que se cruzaban con lo que se estaba viviendo en ese momento, generando diálogos donde surgía el análisis y la reflexión de ambas partes.

Imagen 62. Caminata con Mariana.



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.

2) dejando fluir el proceso creativo que, en varias ocasiones surgió al momento de ir explorando la ciudad, y que se fue concretando a través de proyectos, como el fotográfico, que surgió con Ingrid Leyva, o el de performance que se dio con Mariana Maese.

Imagen 63. "¡Soy un nopal! ¡No un ser humano!"



Fuente: Archivo personal de Ingrid Leyva. (2017). Sitio limítrofe de la triple frontera. Estados Unidos-Estados Unidos Mexicanos.

3) produciendo retratos compartidos donde se mezclaban las sensaciones de los encuentros, con espacios y haceres que evocaban de cierta forma parte del cotidiano de los artistas, como en el encuentro con Yorch en la Panadería Rezizte, o con Mario en el Under y las laderas del Rio Bravo.

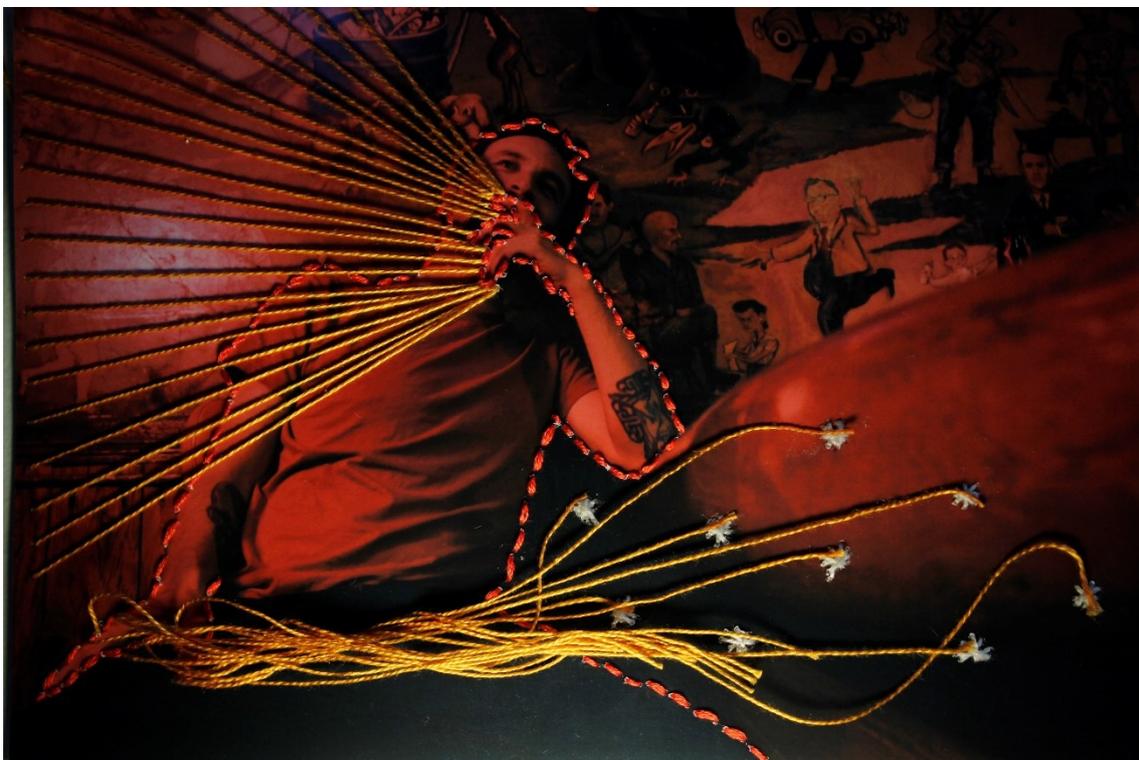
Imagen 64. Con Jorge Pérez (Yorch Otte), en la panadería Rezizte.



Fotografía: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Colonia Salvárcar, Ciudad Juárez, Chihuahua.

4) y, por último, dialogando horizontalmente sobre las nociones de frontera y el carácter de lo fronterizo, que surgió especialmente con Aron Venegas y con David Flores, donde se han logrado construir procesos imaginativos que detonan diversas formas de la frontera.

Imagen 65. Con, Aron Venegas en “El recreo”.



Fotografía: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Centro histórico, Ciudad Juárez, Chihuahua. Intervención con bordado (2017).

Por otra parte, los procesos colaborativos de creación de imágenes fotográficas, conformaron el análisis que construyó montajes e intervenciones, pensadas como experiencias estéticas e incorporaciones al proceso de escritura, que se volvió tanto literario como visual.

En este último aspecto, la incorporación de la imagen puede leerse en dos de los sentidos que nos propone Catalina Severino (2017), cuando habla del diario de campo como práctica narrativa y visual que:

Implica pensar en el espacio que el mismo genera para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones o asociaciones, entre otras. Lo cual da la oportunidad de recolectar memorias en diferentes momentos y espacios y, a partir de estas, crear constelaciones que conecten el presente con posibles futuros y a través de inesperadas yuxtaposiciones (Tausig 2004, paráfrasis en Cortes Catalina 2017, 28).

Y que, además, se asocia con el acto de caminar, que se desenvuelve como exploración del cotidiano, planteado en esta investigación con De Certeau (2000). Mientras que, por otro lado, la escritura etnográfica como práctica corporal que:

Hace parte de esa mirada encarnada en el cuerpo, la cual da la posibilidad de construir nuevas realidades a partir de la fuerza que los hechos provocan en nosotros. La escritura abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación (Cortés Catalina 2017, 27).

Es por ello, que la imagen ha sido un pilar esencial para la construcción de esta investigación, produciéndola. Es decir, haciéndola parte de la exploración en trabajo de campo y en relación con mis interlocutores; pensándola desde los procesos creativos conjuntos y de ellos mismos, donde esto último se ubica en explorar la evocación del sensible que construyen los artistas dialogando directamente con sus obras, que logré analizar desde sus portafolios y páginas de sus proyectos y obras. Y, por último, ampliando la escritura de la propia imagen que nos permite conjugarla con los sentidos teóricos y narrativos de la escritura de la tesis desde la evocación de las imágenes fotográficas y de video, así como la escucha de audios, que nos remiten no solo a entrevistas si no a situaciones del propio campo en espacios abiertos, lugares específicos y calles.

Donde no se dejan de construir las nociones estéticas de la frontera, de aquellos sensibles que componen el trabajo de los artistas, de aquel común que incorporan, y de los procesos imaginativos que han surgido para dicha escritura, haciendo parte de “una apuesta por el despliegue de una escritura experimental en articulación con lo visual, lo sonoro y lo táctil que pueda producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas”. (Cortés Catalina 2017, 27).

Más adelante, hablaré de las distintas dimensiones que ha tomado la imagen en este proceso, pero me parecía importante mencionar esto, porque han sido los mismos encuentros los que han detonado el desarrollo de la investigación.

2. Pensar las dimensiones de la imagen

En este apartado, explico cómo son pensadas las imágenes; que potencia se les reconoce, y como llevaron y atravesaron aquello que viene a concretarse en esta tesis. Me refiero, al proceso de escritura que hace de la imagen un elemento inherente y que viene a repensar la experiencia de construir conocimiento, desde las ciencias sociales.

¿Cómo fueron integradas a la investigación las imágenes?; ¿Cómo estas fueron complejizando y al mismo tiempo planteando con más claridad su incorporación y sentido?; ¿Cómo llegó a convertirse esta escritura, en una experiencia estética (multisensorial), que componía a la imagen como cuerpo, cuerpo que gritaba y al cual se le reconoció su poder y su lugar?

He de decir que este proceso ha sido gradual, en el sentido de ir dilucidando la potencia de la imagen, al tiempo que dimensional, pues me remite a la maduración que la investigación tuvo para concebirla, e incorporarla epistemológicamente y a las intensidades con las que se fue ubicando en el análisis la exploración, para comprender las nociones de frontera y los sensibles que surgieron, desde los procesos creativos de los y las artistas.

Cada imagen que aparece en la escritura, tiene una correlación con lo que se evoca en palabras. Al mismo tiempo, la conjunción de enunciados que componen esta tesis, no puede ser entendida sin las imágenes. Lo que ha sucedido en el proceso es algo parecido a lo que señala X. Andrade (2016) de modo contundente: “infectar a la etnografía y sus métodos con más imágenes. Infectarla con el poder del dibujo, de los dibujos sobre el poder y sobre sus

excesos. Y, después de experimentar con ellos, quizás, curarnos conceptualmente” (X. Andrade 2016, 39).

Es por eso que, pensando en el lugar de la imagen, cada una se coloca en un espacio propio, es decir, en una sola página, sea en dípticos, en una sola fotografía, en un juego de más de dos imágenes, o también en un montaje que deviene del trabajo sensorial de evocaciones de experiencias, de los lugares que se conjugaban con ideas, asociaciones que llamaban a la materialidad, al sentido de la memoria, y a los encuentros.

Esta forma de organizar la escritura, nos habla de los tiempos de las imágenes, y de la construcción de lugares, que ellas mismas están pidiendo para dejar de ser dependientes de la escritura textual, en un sentido de descripción o comprobación. Reconocer a la imagen desde un lugar subalterno del que nos habla W. J. T. Mitchell (2014), donde esta: “emite una apelación u orden cuyo efecto y potencia precisos emergen en un encuentro intersubjetivo compuesto de signos de deseo positivo y trazas de ausencia o impotencia” (Mitchell 2014, 18).

Lo cual, viene a constituir a la imagen como cuerpo, al cual históricamente, se le han inscrito significados que permean su construcción y sus maneras de ser visto. Omitir esto, vendría a evidenciar la ausencia o falta de enunciación que han tenido las imágenes y que toca reparar en nuestras maneras de relacionarnos con ellas, e incorporarlas a la construcción de conocimiento, dentro de la antropología visual.

Dicho proceso de escritura, que hace de la imagen un elemento inherente, fue también potenciado con la escucha de audios que ampliaban la dimensión perceptiva de los lugares, de la relación que construía con estos y con las personas con las que estaba en esos momentos.

De algún modo, estos audios hacían parte de los sensibles a los que me trataba de aproximar, a la hora de comprender los procesos creativos de los y las artistas, componiendo paisajes sonoros que involucraban la experiencia cotidiana de ellos mismos. Como cuando Mariana Maese y yo, comentábamos sobre el viento que se percibía en el Valle de Juárez cerca del Arroyo Navajo, donde fueron encontrados los cuerpos de 17 mujeres. Preguntándonos: ¿Qué es lo que nos decía?; ¿Qué nos hablaba de aquellas historias de feminicidios y abandono de

cuerpos?; o, como aquella vez que, con Aron Venegas, platicábamos acerca de lo particular y rica que era la música de los tríos norteños, que entraban a tocar a las cantinas.

Aquellas memorias y registros de carácter sonoro también envuelven a las imágenes y a las palabras, pues están incorporadas en las evocaciones de la escritura. Este modo de hacer, que constantemente vengo nombrando como “una experiencia estética”, me deja pensar que la imagen, gradualmente se convirtió también en un reparto del sensible, del régimen estético, de conocimientos que se instauran en la academia, con textos agudos de teoría y que, evidencian el utilitarismo del trabajo de campo y de las relaciones que se conforman en este.

Así mismo, las entrevistas conformaron parte de las voces que en primera persona me decían del hacer artístico, de sus formas de plantearse una postura o *statement*, de sus historias de vida, y de las maneras de percibir su contexto social, sus relaciones y sus dinámicas cotidianas. Estas, como una de las herramientas de trabajo de campo de la disciplina antropológica que cobran mayor importancia, fue menor por tres razones:

1) Opte por generar un vínculo donde se generará confianza gradualmente, como para que la entrevista no se volviera un mero diccionario de datos, e información del momento que perdiera contexto y profundidad. Algunas entrevistas se dieron en las primeras semanas, unas tardaron un poco más, y otras sucedieron incluso después de haber terminado el trabajo de campo, dándose de forma virtual.

2) Reconocía la potencia de las conversaciones que se daban de manera más orgánica durante las caminatas o la ida a distintos lugares, donde podía conocer más de mis interlocutores y de las maneras de construir sus procesos creativos, pues surgían en un hacer, que puedo entender desde el carácter performativo, del que hablo en el apartado anterior.

3) Seguí en contacto con algunos de mis interlocutores por vía electrónica, que me daba la posibilidad de continuar con el intercambio de ideas y la construcción colaborativa de pensar la frontera.

Por otro lado, he de decir que esta vez confié más en mi intuición, en mi capacidad perceptiva y en mi memoria, que en las notas de campo como método convencional de registro, construyendo un diario que daba potencia a la imagen desde lo sensorial y la producción

fotográfica, de video, y de audio; así mismo construí una especie de textos como fragmentos evocativos de experiencias en campo que eran escritos posteriormente y que contenían una necesidad de ser puestos en palabras porque concentraban aspectos emocionales, analíticos, y descriptivos, que conformaron en palabras de Ana Lucia Ferraz: “el corazón de mi tesis” .

Esta decisión fue tomada por diversas razones, una de ellas está en el dar importancia a aquello que se experimenta, lo que sucede antes de ser conceptualizado o escrito, entender la experiencia desde su proximidad, desde las sensaciones que produce, de aquello que punza (Ronald Barthes, 1990), de la memoria que deviene de procesos de imaginación que, “configura de nueva cuenta y combina, dando nuevas formas, a lo que ya se sabía, a las piezas preexistentes del puzzle” –ensamblando- “los fragmentos dispersos del yo ligado a un sujeto (“el uno”) con otro y con el conjunto comunitario” (Braunstein Néstor 2012, 34).

Otra de las razones era por generar una estrategia con la que pudiera protegerme; aquello que se relaciona con el plantear el registro de la experiencia en un contexto donde me sentía atravesada por las relaciones de género que se construían de manera violenta en los espacios públicos y otros lugares que me situaron desde la corporalidad, como ya lo he comentado. Tomar en cuenta esto, no es decir que mi intención era pasar desapercibida o sin afectar aquello que investigaba, más bien se daba en un sentido de cuidar la propia vida y de enunciar desde un lugar posible.

Durante el proceso de análisis y de configuración del tejido teórico que se entramaba con aquello que estaba presente en la investigación a partir del campo; la imagen, como ya lo he dicho, tuvo distintos grados de incorporación, que nos hablan de una maduración en la investigación, para adentrarse a la imagen (las intensidades) y concebirla desde su carácter epistemológico (la imagen como poseedora y hacedora de conocimiento).

Si bien ya se han dicho algunos de estos grados, me gustaría ampliar el que se refiere a la escritura del bordado con fotografías, que resultó ser una experiencia capaz de poner en manifiesto la corporalidad de la imagen, sus distintas temporalidades, la estética de la experiencia, la materialización de la memoria, y la conceptualización a partir de procesos gráficos (X. Andrade, 2016), volviéndose este proceso, una necesidad que se detonó creativamente en la propia investigación.

Dicha necesidad, se originó desde lo que se condensaba posterior a la experiencia de trabajo de campo, que difícilmente podía expresarse desde las palabras. Aquella sensación, era producida desde la corporalidad, está, que quizá seguía en cierto modo en Ciudad Juárez, plagada de sensaciones, imágenes, sonidos, líneas imaginarias, movimientos. La frontera para entonces estaba claramente entendida como un lugar que ahora permanecía en mi experiencia, y que debía ser materializada de algún modo, para los fines del proyecto de tesis.

Entonces imaginé líneas, y comencé a intervenir algunas fotografías desde los bordados. Este, que se volvió escritura con la imagen, porque permitió materializar sus sentidos, su presencia, sus líneas y expresiones, que se interconectaron a la hora de atravesar la aguja y el hilo, en el papel.

El acto de bordar la imagen, interrumpe y genera nuevos caminos. Los interrumpe en el sentido de crear bordes que dirigen de alguna manera la imagen, y que en conjunto genera una escritura tal cual un texto, donde se ha procesado: la imagen-cuerpo; mientras que, por otro lado, genera nuevos caminos, en el sentido de cobrar vida, ser articulada por los pensamientos en un tiempo y espacio de la escritura de la investigación.

La imagen incorporada e intervenida por la escritura a través del bordado, abrió caminos para entenderla en su forma; y dichos bordes, dieron cuenta de las historias posibles de evocar en la experiencia de trabajo de campo, es decir, el encuentro con cada uno de las y los artistas aquí presentes, y la expresión de líneas que nos hablan de sus experiencias de vida en la frontera.

Una línea trazada sin ser marcada previamente, es decir, dirigida únicamente en el acto de hacer, aunque esta ya ha sido pensada de manera general con base a las evocaciones de la propia imagen, es una línea con posibilidades de desarrollar pensamientos, de entender tiempos, dinámicas, movimientos; estas líneas me ayudaron a entender los desplazamientos, las formas de crear de las y los propios artistas. Conectarme al análisis a partir de las formas, y en especial de líneas que se trazan en el hacer, siendo una manera de experimentar la incorporación de la imagen y su escritura, pero también, procesos de movimiento de la misma investigación, procesos que también se volvieron creativos en el sentido de intervenir la imagen y conectarla con la experiencia.

Las líneas en la frontera, jugaron a su vez un conjunto de significados que fueron atravesados por el cruce. Cuando alguien de El Paso, Texas se dirige a Ciudad Juárez, o alguien de Juárez se dirige a El Paso, se refiere a “la línea” como aquel tramo, a veces muy largo y lento, a veces muy fluido y corto, donde cruzan de un país a otro a través de los puentes internacionales donde son detenidos por la seguridad de ambos (México- Estados Unidos) y puestos en cautela bajo los requisitos que cada uno de los países pone en los cuerpos, humanos, vegetales, animales, de la producción humana, de las formas, de la materialidad.

El bordado generó un tiempo que suspendió los pensamientos, las memorias, suspendió en el sentido de abstraer un tiempo que se hizo desde la experiencia como un acto de memoria, como un análisis a través de movimientos repetitivos pero que cobraron voluntad a la hora de irse desarrollando.

Bordar los retratos de estos 6 artistas, ha llevado un proceso que ocupa el ejercicio de pensar sus propios movimientos, sus formas de desplazarse y de percibir como modo de vida, la frontera. Cada línea, contiene alguna reflexión que evoca al carácter fronterizo, los cruces, las líneas que emanan desde cada uno de sus cuerpos, sus andares que, desde mi experiencia en el encuentro con ellos, logré percibir.

Imagen 66. Mariana en la corriente del Rio Bravo



Fuente: Archivo personal de trabajo de campo. (2017). Ciudad Juárez, Chihuahua.
Intervención con bordado (2017).

Conclusiones

Luego de haber abordado los cuatro capítulos que constituyen el desarrollo de la presente investigación, me dispongo a desarrollar un conjunto de conclusiones que vendrían a pensarse en cuatro ejes fundamentales.

El primero concluirá en torno a la manera cómo y desde donde, el arte fronterizo genera nuevos sensibles y por lo tanto enunciaciones estéticas que dan a ver otras formas con respecto al régimen estético de la frontera. El segundo correspondería a abordar de manera concreta como vendría a definirse o caracterizarse el arte fronterizo y que faltas y deficiencias habría en la propuesta conceptual y en el panorama social y político de este. El tercer eje, vendría a concretar la reflexión acerca de la relación entre arte y frontera para pensar a la antropología visual, es decir como este tema atravesó la construcción metodológica y epistemológica para concebir la antropología visual en su hacer.

Por último, como cuarto eje se concluirá con respecto a la manera en que el arte fronterizo extiende las nociones de la frontera, es decir, como ésta propuesta podría verse o tomar lugar en el contexto contemporáneo de la frontera, a nivel regional, y extenderse para pensar a las fronteras, donde se tomen en cuenta los conflictos, las imposiciones, las negaciones y los reforzamientos de la securitización, pero al mismo tiempos las posibilidades y los agenciamientos que yacen en estos lugares y que tienen potencia para repensar sus formas.

1. El arte y los sensibles

Concebir al arte fronterizo, no hubiese sido posible sin los encuentros que tuve con los y las artistas desde Ciudad Juárez y sin el acercamiento a sus cotidianos, que me hicieron reflexionar desde sus experiencias de vida en la frontera, donde hacían sentido sus procesos creativos y su potencia como enunciadores y enunciadoras de otras formas y sensibles de la frontera.

Acercarme de esta manera a su hacer, me permitió concebir al artista como sujeto político. Reconocer que sus procesos creativos se encuentran atravesados por sus vivencias y por aquellas formas de visibilidad que predominan desde el régimen estético de la frontera.

Así, contextualizar esta propuesta entre lo estructural y las experiencias de vida, pone atención de manera medular a las formas en que se organiza el común, a sus desplazamientos y sus rupturas, a sus agencias y al poder que tienen las imágenes, los haceres, las corporalidades, las voces, y los movimientos personales y colectivos, aquello que trata de pensar y sentir sobre el común; aquello que desde los procesos creativos del arte se configuran a partir de lo sensible; de las experiencias estéticas que tejen sentidos, como si se tratara de una red que se empieza a ver por sus direcciones diversas, por sus nudos, por sus tipos de puntadas, por sus extensiones por encima y por debajo de aquello organizado, y que finalmente crea enunciaciones que dan lugar a otras formas de vivir en la frontera.

Los sensibles del común, en tanto sentidos que configuran sistemas para hacer aparecer, para existir, para devolver la mirada y proclamarse con vida sobre las maneras en las cuales han sido formados, impuestos, nombrados y dispuestos a la experiencia. De este modo, pensar en los procesos creativos de cada una de las y los artistas, hace revelar aquellos sensibles que construyen desde sus experiencias y que por tanto abren la reflexión sobre el carácter del arte que sucede desde la frontera.

Acercarse a éstos, ha requerido de considerar al artista desde su contexto, de aproximarnos a la manera en que ellos y ellas viven su cotidiano y lo sienten, de aquello que no escapa de su sensibilidad, que les punza en el inconsciente, porque el arte es también parte de la vida social y la vida personal, que no se escapa de las relaciones de poder, de la materialidad de los lugares, de los acontecimientos, de la memoria en sus varias dimensiones, en el sentido de que son aspectos que, pueden ser incorporados desde su potencia, que es devuelta a ese común, problematizándolo, cuestionándolo o dándole cabida desde otros lugares. Es desde aquí, donde es posible configurar los sensibles que enuncian cada una de las y los artistas con los que realizo la investigación; caracterizando las formas y visibilidades otras, de la frontera.

Para Ingrid, la fotografía como lenguaje artístico compone el hacer, que concreta las enunciaciones estéticas, que dan a ver el cotidiano entre Ciudad Juárez y El Paso, su presencia ante dos formas que se vuelven una sola en el sentido de ser incorporadas por ella; su presencia en tanto realiza trayectorias y desplazamientos que evocan al cruce. Cruce de miradas, pero también de lugares que no serían posibles de atravesar si no fuera por un puente, tal vez el de su corporalidad para percibir el común, pero también los puentes físicos

que se ubican en las aduanas, el puente como materia que da cuenta de sus trayectos, de sus idas y sus vueltas constantes y cotidianas.

La mirada de Ingrid construye sensibles desde sus trayectorias. Aquellos movimientos que reiteran el cruce y que lo visibilizan desde la imagen fotográfica. Las constituciones de los trayectos como movimientos vitales de la vida en la frontera. Ingrid construye caminos que dan a ver estos trayectos y al mismo tiempo mapeos del cotidiano de la vida de los fronterizos, de los conflictos que suceden ante el límite de los cuerpos, ante su condición de lo legal y lo ilegal entre un país y otro, y también de aquellas dinámicas que hacen un montaje con aspectos materiales que se sitúan en uno y otro lado, pero toman potencia como ninguno en específico. Las enunciaciones estéticas de Ingrid dan cuenta de aquellos pasos que están permeados por una organización política de la movilidad, pero al mismo tiempo de aquellas posibilidades que dan a ver a la frontera desde tejidos más vitales, que tienen la capacidad de moverla, construirla desde varias formas, conflictuarla e interrogarla políticamente.

Por su parte, para Mariana Maese, las enunciaciones estéticas que construye desde el performance, hacen visible la potencia de la corporalidad en aquellas relaciones que están construidas desde una violencia estructural que atraviesa a la vida y a los cuerpos de las mujeres. Regresa la mirada del cuerpo, en tanto potencia, que no se piensa como víctima: que trata de colocarse por afuera del miedo que produce el lenguaje simbólico de violencia que se ha establecido como legítimo, reconocido así por Rita Segato (2013), y que está atravesado desde el carácter fronterizo de Ciudad Juárez, porque existe una relación entre violencia, capital, mercancía y cuerpos.

El performance vendría a colocar el poder de dicha violencia en movimiento, dar un lugar para el desplazamiento del mismo, para su visibilidad más allá de la impuesta. Aquí los sensibles se construyen desde la experiencia corporal, desde un trabajo sensorial que coloca tiempos, espacios, que coloca voces, colores, objetos, formas, emociones y sus movimientos; los sensibles de Mariana se van tejiendo en las experiencias sensoriales directas que acontecen en el cotidiano, comprendiendo y dialogando con la materia del común desde las calles, de los lugares y de aquello que evocan; del mismo desierto y del descubrimiento de los caracteres de sus cuerpos y las posibilidades de los mismos; de los cuerpos tanto humanos como de los que aparecen en las calles, en el campo abierto, en cantinas, en lugares públicos. Mariana hace de

aquellas experiencias una potencia, constituyendo la materialización en su desplazamiento cotidiano.

Su corporalidad, en tanto receptora de la experiencia, se extiende porque genera conocimiento, se extiende porque encuentra en la potencia del cuerpo la capacidad para enunciarse a sí misma como mujer y enunciar la experiencia y las historias de muchas otras mujeres que viven de manera cotidiana la violencia de género, o de aquellas que no han podido contarla, porque han sido asesinadas. Lo que punza en un sentido estético que es construido a partir de lo sensorial que capta el cuerpo, la presencia, y que se vuelve movimiento, acto, forma.

De este modo, frente a un contexto de violencia estructural, que atenta directamente contra la vida y los cuerpos feminizados, así como de su capacidad y formas de relacionarse, pues predomina su mercantilización y explotación, en un contexto de producción desigual entre estados-nación, sostenido y reiterado bajo el ejercicio de poder de la masculinidad. Las enunciaciones estéticas de Mariana a través del performance, dislocan aquellas construcciones del cuerpo de la mujer, y de aquellas imposibilidades y formas de existencia, que se dan por sentadas frente al poder que se la ha dado al ejercicio de poder de una masculinidad dominante, sobre el territorio de la frontera y de los propios cuerpos.

Mario Romero, nos devuelve la mirada de los espacios del Rio Bravo, que, para él, se convierten en lugares donde gritan sus dibujos a través del muralismo. Sus trazos ubicados en este espacio dan a ver la concepción del límite, del lindero físico que se envuelve en una ideología de la territorialidad nacional.

Este espacio, como punto de intervención, devela uno de los síntomas de control más tangibles y al mismo tiempo, la potencia del lugar, en tanto posibilidad de la devolución de miradas, que se extienden a través de las imágenes, en la ladera del lado de Ciudad Juárez. Mientras que, por otra parte, lo que evocan dichas imágenes en la obra de Mario Romero, descubren experiencias de él y de otras vidas en Ciudad Juárez, dando a ver el común del trabajo de la frontera, que produce una industrialización de los cuerpos y las vidas; de esa organización del sensible que convierte a las personas en máquinas.

De este modo, el hacer de Mario hace presente un espacio, que está invisibilizado en tanto lugar y que se impone como la forma física que reitera el límite y la seguridad de los territorios nacionales. Establecer una relación entre el espacio y su capacidad para intervenirlo, potencia al límite en tanto posibilidad, para devolver la mirada a través del dibujo, hacia el vigilante. Sus desplazamientos, que a lo largo de la ladera acontecen durante su hacer, recuperan este espacio en tanto lugar de enunciación que evoca las contradicciones y los absurdos.

Así mismo los dibujos que conforman de manera general la obra de Mario Romero, nos devuelven aquellos sensibles que descubren la sedimentación de la estructura en los cuerpos, que se hace presente entre la vida y la muerte. Aquella estructura del trabajo industrial de maquila que desarticula a los cuerpos colectivos, los deshumaniza en cierto modo. La estética que nos propone, hace ver a los cuerpos marcados por símbolos, por aquello que resulta ser un orden que se instala en ese cuerpo que pervive, que resurge y existe por detrás de las marcas, por encima del tiempo.

Por último, Puro Borde, se enuncia como un lugar donde se hacen manifiestos los haceres de artistas, visibilizando el trabajo en red con una dinámica que teje comunidades y colectivos, entre un lado y otro de la frontera. Puro Borde discute a profundidad los sentidos políticos de un lugar que se enuncia desde el borde. Hilar una red que compone dichos sentidos y que se manifiestan en el hacer, en los encuentros y su diversidad, en las plataformas y espacios digitales, pero también en los encuentros físicos, en los hilos que extienden hacia otros ámbitos de la sociedad, a manera de diálogos, acontecimientos y trayectos.

Estos últimos sentidos, sostienen su presencia en Ciudad Juárez, desde una visibilidad “intermitente” de las enunciaciones estéticas del Colectivo Rezizte, que surge en tensión con la visibilidad y actualización del entramado de la violencia, que subyace como parte del régimen estético de la frontera. El carácter “intermitente”, es posible por la experiencia y construcción de un lugar concreto, que es la Panadería Rezizte.

Considerando esta tensión de visibilidades, es como identifico la potencia actual de las enunciaciones estéticas del Colectivo y del hilo que lo vincula con Puro Borde, pues ponen una discusión sobre las disputas de la memoria. Ya que emergen desde la materialidad,

imágenes que revelan a manera de síntoma, un sentido de supervivencia, o de evocación de la no aceptación de “la muerte como proyecto de vida” (Segato Rita 2013, 85).

En las enunciaciones estéticas, subyace la posibilidad de un movimiento, que da lugar a la frontera, desde otras sensibilidades, cuyas formas atraviesan no solo espacios, sino también los tiempos y los haceres. La memoria aquí, se torna materia, impulso, proceso llevado desde la fuerza del crear enunciaciones estéticas

Con todo lo anterior, podemos concretar, que los sentidos estéticos del arte fronterizo, no solamente cuestionan los límites de la frontera, sino que dan a ver a la frontera misma, como experiencia de vida, como lugar diverso que cobra sentido en los cruces y los límites, en las formas en que se viven dichas experiencias y en cómo éstas, generan experiencias estéticas, que, en los procesos artísticos, producen sensibles que tejidos concretan enunciaciones estéticas.

2. Arte fronterizo

El arte fronterizo vendría a constituirse en distintos momentos, que hacen necesaria la visibilidad de los haceres artísticos abordados desde los procesos creativos de las y los artistas con los que he construido esta investigación.

Definir al arte fronterizo o acércame a construir una comprensión del mismo basada en mi experiencia de trabajo de campo, surge de un planteamiento que vendría a reconocer los lugares que desde el arte se comienzan a construir para enunciar otras formas de vivir, sentir, significar y evocar a la frontera en tanto experiencia de vida, trayectorias y movimientos, sentires, formas de pensamiento, historias familiares, personajes políticos, conflictos en tanto límites, securitización, legalidad e ilegalidad, criminalización de los cuerpos, xenofobia, racismo y poder sobre los territorios y los cuerpos.

Estas formas, cuyas concreciones se han venido revelando a lo largo de la tesis, ubicándose en los distintos lenguajes artísticos y las enunciaciones estéticas de las y los artistas, hacen posible pensar en un arte fronterizo que es diverso en tanto sus formas de visibilizar el lugar, es decir de dar a ver sensibles, pero encuentra puntos de conexión en el sentido de revelar el hacer artístico desde el común que atraviesa de distintas formas la vida de cada uno de los y las artistas.

Considerar en este análisis a los haceres artísticos anclados a un común, viene a ser para la propuesta de investigación un ejercicio que ubica el carácter político del arte, y que permite hacer una reflexión más amplia con respecto a las nociones de frontera, desde distintas latitudes y en un contexto actual de emergencia humanitaria donde los índices de desplazamientos y su criminalización, son cada vez mayores.

Así mismo, se hace necesario reconocer las deficiencias que vendrían a asentarse tanto en la propuesta conceptual como en la propia investigación; una de ellas es el hecho de no profundizar en la configuración del arte dentro de los circuitos del arte locales y regionales, que vendría a dimensionar otra parte del “arte fronterizo” en tanto legitimación interna, otro problema o limitación fue el de explorar los haceres artísticos únicamente desde el contexto de Ciudad Juárez, y por lo tanto, pensar desde aquí a la frontera, a pesar de que, indirectamente El Paso, Texas, permea esta comprensión, porque se evoca desde la experiencia de vida de la mayoría de mis interlocutores.

De este modo, tratándonos de acercar a una definición, vendría a decir que el arte fronterizo se comprende como una corriente artística contemporánea que sustenta y visibiliza formas de vida y modos de existir bajo una condición fronteriza que se vive en ambos lados de la frontera: “El Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua”; condición que hace sentidos históricos que quiebran la imposición de tener un territorio dividido por dos naciones y que se revelan en las expresiones cotidianas, donde se construyen afectos, dinámicas diarias, relaciones laborales, historias familiares, y formas de economía, problematizando esta imposición en el sentido de dilucidar complementariedades y conflictos contemporáneos, que atraviesan la vida en ambos lados y que por lo tanto conciben a una región, a la frontera como lugar.

3. El arte, la frontera y la antropología visual

Pensar la frontera y el arte desde la antropología visual, ha implicado un proceso en el que, al ir entendiendo los abordajes conceptuales, éstos se han ido integrando en el hacer, resultando un proceso detonador de lenguajes y formas creativas, que han hecho parte del desarrollo de la investigación con distintas temporalidades y grados de sensibilidad y análisis.

Por un lado, vincular frontera con antropología visual, posibilitó un proceso más consciente del hacer antropológico en tanto surgieron nuevas formas de construir conocimiento y de

abordar conceptual y metodológicamente el tema. En este sentido, construir un espacio para abordar los sensibles de la frontera, incorporó el mismo cruce de las delimitaciones entre lo sensorial y lo científico, sensibles que permitieron potenciar a la experiencia de la investigación y ser receptiva, con aquellos sensibles que se expresaban en los procesos creativos de los y las artistas.

De este modo, pensar el vínculo entre arte y antropología visual, desarrolló el carácter experimental de la etnografía, en el sentido de pensar a la imagen desde distintas dimensiones, relaciones, y grados de comprensión, que finalmente integraron la base epistemológica de la investigación. De este modo la antropología visual y el arte construyen un lugar para pensar las imágenes, y estas últimas, para problematizar y reconstruir el lugar epistemológico de la antropología, en tanto revelan su potencia, como generadoras de experiencia, análisis, y conceptualización de los componentes teóricos.

Por lo tanto, considero que el acercarme a construir antropología visual desde esta investigación, hizo parte de una nueva manera de comprender los fenómenos sociales y hacer conocimiento. Así mismo, concebir a la exploración intelectual, que navega entre lo intuitivo y lo racional, en el sentido de evocar formas que se escapan a los regímenes académicos de la ciencia, pero no por eso dejan de ser procesos elaborados que llevan a cabo un análisis y una crítica.

En este sentido, la antropología visual viene a construir un lugar que genera posibilidades metodológicas y epistemológicas, para la comprensión de lo social y de los fenómenos contemporáneos.

4. El lugar, el arte y la frontera

Pensar en el lugar, es situarme en una postura epistemológica que aboga más por las maneras de habitar y por las experiencias de vida que se construyen a partir de los movimientos cotidianos; y al mismo tiempo por pensar un común que está organizado y legitimado históricamente pero que desde sus formas políticas es susceptible de aparecer móvil, permeable, dislocado y percibido en repartos, que desde el arte, como hacer, es posible figurar desde nuevas maneras de sentir, de relacionar, y de dar a ver presencias.

Así, poner el lugar del arte para pensar la frontera es un intento de dislocar aquellas ficciones que son construidas por los Estados-Nación y que día a día se reiteran con mayor fuerza,

haciendo justificables los fenómenos de racismo, xenofobia, criminalización de los cuerpos e ilegalidad de las vidas, que se desplazan en mayor cantidad en todo el mundo.

Reconocer las subjetividades políticas que desde el arte fronterizo se construyen, es al mismo tiempo figurar la potencia de haceres que están permeados por la experiencia de vida del común y que vienen a devolver la mirada de éste, desde enunciaciones estéticas que cuestionan aquellas realidades, que son impuestas desde los grupos de poder en sus distintas dimensiones, para dirigir las vidas y las maneras de existir.

El arte como devolvedor de miradas, genera el punctum del conflicto de esas formas, que desde los regímenes estéticos legitiman lo visible y lo invisible. Lo visible en tanto las formas aceptadas y reguladas de la vida, aquellas que se institucionalizan y que son incorporadas para su reproducción, en tanto formas de poder sobre la vida de otros, pero al mismo tiempo, la legitimación de lo invisible como construcción que no tiene cabida para otros y para sus formas. Lo invisible, en tanto designación de las vidas e integración dentro de la organización del común y su precarización, en tanto inclusión o exclusión, en tanto forma de democracia que hace más posibles unas existencias que otras.

El arte como devolvedor de miradas al común, que construye nuevas maneras de sentir y de relacionar, que dignifica en cierto modo la vida de otros a los que como dice Rancière (2009), no se les da tiempo, lugar, ni voz para existir. En este caso, de los habitantes de la frontera desde distintas experiencias, corporalidades y relacionamientos, pero también de aquellos en cada frontera del mundo, y de los y las que están en desplazamiento sin que les sea reconocida su existencia humana.

De este modo, el arte fronterizo y sus enunciaciones estéticas movilizan sensibles que dan lugar a las formas de vida que surgen desde los desplazamientos entre territorios nacionales, que construyen trayectorias por encima de los límites territoriales y que habitan estos espacios.

Lista de referencias

- Anzaldúa Gloria. 2016 [1999]. *Borderlans/La frontera*, la nueva mestiza. Capitan Swing. Carmen Valle Traducción. Madrid, España.
- Bhabha K. Homi. 1994. *El lugar de la cultura*. MANANTIAL. Buenos Aires.
- Barthes Ronald. 1990. *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación. Barcelona, España.
- Braunstein Néstor. 2012. *La memoria del uno y la memoria del otro, inconsciente e historia*. SIGLO XXI Editores. México.
- Bueno Carbajal Oscar Iván. 2016. *Las juventudes en el arte desde las políticas culturales una mirada desde Ciudad Juárez*. Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL). Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE). México D.F.
- Chaparro Vielma Elva Lilitiana. 2008. “Colectivos Juveniles: Movimientos Rezizte, 656 Comics, Kasa de kultura para tod@s y La tribu del trueno. Grupos culturales alternativos juarenses, 2004-2008”. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. 2017. “Campo algodónero: caso González y otras vs. México”. <https://www.cndh.org.mx/noticia/campo-algodonero-caso-gonzalez-y-otras-vs-mexico>
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. 2017. “Se firma el Tratado de Guadalupe Hidalgo, por el que México pierde ante Estados Unidos los territorios de Texas, Nuevo México y Alta California”. <https://www.cndh.org.mx/index.php/noticia/se-firma-el-tratado-de-guadalupe-hidalgo-por-el-que-mexico-pierde-ante-estados-unidos-los>
- Cortés Severino Catalina. 2017. “Resituando el diario/bitácora/ sketch en la producción de conocimiento y sentido antropológico”. En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. No. 59. Etnografías experimentales, repensar el trabajo de campo. Septiembre 2017. Quito, Ecuador. Pp. 23-53. <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/2612/1781>
- Daniel Rosen Jonathan y Zepeda Martínez Roberto. 2015. “La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida”. En *Revista Reflexiones*, vol. 94, núm. 1. Universidad de Costa Rica. San José Costa Rica. Pp.153-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5167753>
- De Certeau Michel. 2000. “Cap. VII. Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C. Universidad Iberoamericana. México D.F.

- Donna Haraway. 1995. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencias, ciborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Dorado Romo David. 2005. *Ringside Seat to a Revolution. An Underground Cultural History of El Paso and Juárez: 1893-1923*. First Edition. Library of Congress. El Paso, Texas, E.U.A.
- El Diario. 2013. "Tortura en México parece institucionalizarse lejos de ser abolida, reclaman durante foro". *El Diario Mx*. http://mobile.diario.mx/Local/2013-03-12_76ff3daf/tortura-en-mexico-parece-institucionalizarse-lejos-de-ser-abolida-reclaman-durante-foro/
- Elhaik Tarek y Marcus George E. 2012. "Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 42. 2012. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito Ecuador. Pp. 89-104 <https://www.flacso.edu.ec/docs/i42tarek.pdf>
- García Pereyra Rutilio. (2013). *Ciudad Juárez la fea. Tradición de una ciudad estigmatizada*. Fabro Editores.
- Georges Didi-Huberman. 2012. *Arde la imagen*, Serieive. México.
- Georges Didi-Huberman. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial. Argentina.
- González de la Vara Martín. 2009. *Breve historia de Ciudad Juárez y su región*. El Colegio de Chihuahua. Colección Miradas.
- Ingold Tim. 2009. "Haciendo cultura y tejiendo el mundo". En *Matter, Materiality and Modern World*. Traducción: Andrés Laguens. P. M. Graves-Brown. Editorial Routledge. Londres, Inglaterra.
- _____. 2011. "Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento". *Mundos Plurales. Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública*. Vol.2. No 2. FLACSO Sede Ecuador. <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/mundosplurales/article/view/1982>
- _____. 2013. *Making, Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge. London, Inglaterra.
- _____. 2015. "Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía". *Etnografías contemporáneas* 2 (2). Pp. 218-230. www.unsam.edu.ar/ojs/index.php/etnocontemp/article/download/96/91
- Irving Andrew. 2007. "Ethnography, art, and death". *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 13, Royal Anthropolical Institute. Great Britain, Irland. Pp. 185-208. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2007.00420.x/abstract>

- Kunz Marco. 2011. "Los borderismos del naftazteca: mestizaje y creación léxica en la obra de Guillermo Gómez-Peña". *Boletín Hispánico Helvético*. Université de Lausanne. Pp. 169-197.
http://www.academia.edu/4508117/Los_borderismos_del_naftazteca_mestizaje_y_crea
[ci%C3%B3n_l%C3%A9xica_en_la_obra_de_Guillermo_G%C3%B3mez-Pe%C3%B1a](http://www.academia.edu/4508117/Los_borderismos_del_naftazteca_mestizaje_y_crea)
- Leyva Ingrid. 2017. "Ingrid Leyva's projects on LensCulture". *LensCulture*.
<https://www.lensculture.com/ingrid-leyva>
- Lomelí A. Francisco. 2012. "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos". *Revista Iberoamericana*. XII. 46. Pp. 129-144. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/492/177>
- Marcus, George y Fred Myers. 1995. *The Traffic in Art and Culture: An Introduction*. En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press. U.S.A.
- Maese Mariana. 2016. "Statement". *Mariana Maese*.
<http://mmaese.tumblr.com/Statement%20>
- Meza Valdés Aurelio. 2012. *La frontera silenciada, aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*. El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana B.C. México.
- Meza Valdez Aurelio y Nieto Camacho Ana Lilia. 2014. "Arte, literatura y acción colectiva en Tijuana-San Diego". *Revista Culturales*. Época II- Vol. II- Núm. 1. El Colegio de la Frontera Norte. Pp. 95-123. <http://www.redalyc.org/html/694/69431483004/>
- Montezemolo, Fiamma. 2005. "Tijuana no es Tijuana. Representaciones en fragmentos al margen de la frontera". *Revista de Antropología Iberoamericana*. 42, Julio-agosto, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red, Madrid, Organismo Internacional. Pp. 1-11. <http://www.redalyc.org/pdf/623/62304209.pdf>
- _____. 2012. "Traces". Video, 20 minutos con 26 segundos.
<http://www.fiammamontezemolo.com/traces>
- Moreno Barajas Mayra. 2011. "Propuestas desde la esquina norte de Latinoamérica: la escena audiovisual tijuanaense". Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

- _____. 2015. "Apuntes sobre la visualidad realizada por la escena audiovisual tijuanaense". *Revista Chilena de Antropología Visual*. 25- Santiago de Chile. Pp. 65-87. http://www.rchav.cl/index_25.html
- Mulvey, Laura. 1986. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Visual and Other Pleasures*: 14-26. Indianapolis: Indiana UP.
- Musitech. 2017. Reflexiones de luz; 19 músicos retratados por Ingrid Leyva. Music: life. Eventos Expos. <https://musiclife.com.mx/reflexiones-de-luz-19-musicos-retratados-por-ingrid-leyva/>
- Organización de los Estados Americanos. 2008. Marco regional para el uso sostenible del Rio Bravo. Departamento de Desarrollo Sostenible. Washington D.C. U.S.A. http://www.oas.org/dsd/waterresources/projects/riobravo_esp.asp
- Paolini Letamendía Clara. 2012. "Arte chicano: identidad transfronteriza, protesta y comunidad". Trabajo final de master. Universidad Complutense de Madrid, Instituto universitario y de investigación Ortega y Gasset. España.
- Puro Borde. 2019. ¿Quiénes somos? <http://puroborde.com/art-smugglers-trafficantes-de-arte/>
- R. Santana Vianka. 2014. "Aproximaciones sobre el Arte Fronterizo en Tijuana". En *El Mexicano, Gran Diario Regional. Bitácora de las madrugadas/Identidad*. Tijuana, México. Pp.8. <http://ed.el-mexicano.com.mx/suplementos/identidad/80/page-8.pdf>
- Rancière Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. LOM-Ediciones. Santiago de Chile, Chile.
- _____. 2005. Sobre políticas estéticas. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés).
- Romero Mario. 2015. "Biografía Mario Romero". Manuscrito inédito, última modificación 25 de agosto del 2015.
- Romero Mario. 2017. "Portafolio". Manuscrito inédito, última modificación 10 de octubre del 2017.
- Sánchez Benítez, Roberto. 2013. "Dos escritores Chicanos sobre Ciudad Juárez". *Nésis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 22. Núm. 44. Pp. 256-276.
- Schneider, Arnd. 2006. "Apropiaciones". En *Contemporary Art and Anthropology*. Eds. Arnd Schneider y Christopher Wright. Traducción libre de X. Andrade. Oxford: Berg. Pp. 29-51.

- Schneider, Arnd y Christopher Wright. 2006. "El Desafío de la Práctica". En *Contemporary Art and Anthropology*. Eds. Arnd Schneider y Christopher Wright. Traducción libre de X. Andrade. Oxford: Berg. Pp. 1-27.
- Segato Laura Rita. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. 1ª ed. Tinta Limón-Ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera. 2020. "Tratado de la Mesilla". <https://www.gob.mx/siap/articulos/tratado-de-la-mesilla>
- Suárez Ávila Paola Virginia. 2007. "Más allá de yonkes, fronteras, desechos, narcos y cuerpos femeninos: una aproximación antropológica a la producción artística de obras visuales en Tijuana (1997-2007)". Tesis de Maestría. Centro de investigaciones y estudios superiores en Antropología Social. CIESAS. México D.F. México.
- Taussig, Michael. 2009. *What Do Drawings Want? Culture, Theory and Critique*. Traducción libre de X. Andrade. 50: 2, 263-274.
- Toper Web. 2017. "¿Toper where? ¡Toperweb!". *Toper Web*. <http://toperweb.org/quienes-somos/>
- Vázquez Escalona Alejandro. 2011. "El ensayo fotográfico, otra manera de narrar". En *Quórum Académico*. Vol. 8 N° 16, Julio-diciembre. Universidad del Zulia. Pp. 301-3014.
- Venegas Aron. 2017 (año de consulta). "Portafolio de Puro Borde". Archivo personal del autor. Última modificación 2017.
- Verdugo Sánchez Laura Sarahá. 2016. "Defendiendo lo nacido en casa de uno". En *Filosofía desde y sobre el Norte de México*. Dossier. No. 35. <https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/09/29/defendiendo-lo-nacido-en-casa-de-uno/>
- W.J.T. Mitchell. 2014 [1996]. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* COCOM. FrontGround A.C. y la ESAY. México. Pp. 71-82.
- Walter Mignolo. 2015. "Pensamiento fronterizo y representación: conversación con María Iñigo Clavo y Rafael Sánchez- Mateos Paniagua". En *Habitar la frontera. Barcelona, Sentir y Pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. CIDOB. España. Pp. 369-396.
- X. Andrade. 2016. "El método Lombardi: Conceptualismo, dibujo y el oficio de la Antropología Visual". En *Ecuador Debate: etnografías, imágenes, materialidades y métodos*. No. 99. Quito Ecuador. Pp. 19-41. <http://hdl.handle.net/10469/12218>

Zúñiga Víctor. 1997. “La política cultural hacia la frontera norte: análisis de discursos contemporáneos” (1987-1990). *Estudios Sociológicos*. XV: 43, Pp.187-211.