



## Ciudad Juárez y lo fronterizo en el arte.

por Enzo G. Galante

### CIUDAD JUÁREZ, MÉXICO. EXPERIENCIA MIGRANTE.

Este artículo nace de la experiencia vivida en Ciudad Juárez por un intercambio académico durante un semestre en la Universidad Autónoma de dicha ciudad. En la materia Arte fronterizo, la propuesta tenía que ver con investigar, cualitativamente, algún aspecto de la vida o de las problemáticas en torno a la frontera entre México y los Estados Unidos. De esa concepción geopolítica debían desprenderse otros aspectos en relación con la vida cotidiana y a su vez, con la gestación de algún objeto de arte que se relacione en su temática con lo investigado. La metodología consiste en observar y analizar las relaciones entre producción artística local y producción simbólica cultural, entre la gestión y los espacios de circulación de las obras, entre las políticas del Estado y su contra cara, las demandas ciudadanas. En este entramado me interesa observar los flujos de producción estético-simbólica para intentar responder a la pregunta “¿cualquiera puede ser un artista?”. En este caso, en el escenario de una ciudad con un clima de particular violencia, por ubicarse en una zona política y económicamente conflictiva, dada su ubicación geográfica al margen de los Estados Unidos de Norteamérica.

Considero importante mencionar hechos e ideas que determinaron a la *frontera*, no solo por límites geográficos, políticos y económicos, sino también simbólicos y culturales<sup>1</sup>, y destacar las singularidades entre la multiplicidad de flujos.<sup>2</sup> La *frontera* puede entenderse como un laboratorio de experimentación capitalista que sirve a los intereses económicos y políticos de los estados nacionales y las compañías multinacionales.<sup>3</sup> A su vez es un espacio liminal para pobladores y migrantes. Este implica la ambigüedad socio-política en un territorio que separa arbitrariamente México de los Estados Unidos.

Entre la región fronteriza y los grandes cen-

1 Anzaldúa, *Borderlands: The new mestiza / La frontera*.

2 Deleuze, *Diferencia y repetición*.

3 Fong y Martell González, *Ciudad Juárez: espacio de experimentación de las múltiples violencias*.

tros artísticos radica una diferencia en la infraestructura disponible como soporte para la circulación de discursos; hablo de aquellos con finalidad estética y poética. ¿Por qué el artista produce de la manera que produce? ¿Cómo se relaciona su producción con un sistema económico particularmente conflictivo? Considerando que en Ciudad Juárez existen insuficiencias estructurales e incluso que el dinero destinado por el estado no se distribuye de la mejor manera en cuanto a materia cultural, ¿qué necesita el artista, a parte del aprendizaje técnico, para poder desarrollar su producción, su trabajo y su cosmovisión? Muchas de las preguntas que me hago en este momento quizás no pueda resolverlas con total claridad y eso me llevó a tomar la decisión de quedarme un tiempo más en esta frontera, porque con seguridad la experiencia abrirá nuevos panoramas.



Este artículo establece analogías entre las condiciones de producción del artista, entendido como un cuerpo sensible, y la idea de *frontera*, entendida a través de puentes de interacción en procesos rizomórficos. Desplazar esta noción desde lo geopolítico hacia la filosofía del arte permite ver al cuerpo creador de sentido, por perceptos y acontecimientos artísticos, como un nodo en una red horizontal que está expandiendo los límites de la legitimidad artística.

Desde la frontera entre México y los Estados Unidos, lugar por el que transita mi experiencia al escribir este texto, concibo la liminalidad como la “patria” del artista comprometido. Pienso esto último desde lo migrante, lo fronterizo y lo rizomático que se desplaza del centro de poder. Los mismos conceptos pueden trasladarse al cuerpo de obras, como desprendimiento del propio cuerpo del artista.

## FRONTERA Y MUNDO POSIBLES

En esta zona intermedia y fronteriza entre soberanías nacionales, la multiplicidad de flujos entre los Estados desdibujan los límites políticos e identitarios que fueron determinados. La frontera entre Ciudad Juárez y El Paso separa dos entidades nacionales, pero en la práctica, es tanto lo que está dentro como lo que queda fuera, de un lado y del otro de la línea divisoria. No son aspectos aislados, separados o duales, sino relacionados por los puentes de intercambio entre la multiplicidad de puntos.

Estos puntos se determinan *a priori*, de un

lado o del otro, por la concepción del límite; sin embargo permanecen en constante movimiento:

La frontera es como una zona utópica de transformación, como un espacio liminal de negociación e intercambio fluido, a la vez de ser línea rígida con un significado de separación; se considera un laboratorio de puentes de interacción, a través de abismos e diferencia.<sup>4</sup>



Me interesa articular esa concepción de la frontera con los modos de producción y circulación de los discursos artísticos, porque los espacios liminales de intercambio son imprescindibles para el quehacer del artista. La explicación liminal y rizomática<sup>5</sup> de los fenómenos fronterizos la aprehendo para realizar una confrontación teórica y una revisión crítica de los procesos duales de soberanía, los cuales intentan separar a las naciones modernas una de otra.

Propongo transformar la concepción dual que implica una separación, y para México una herida, por la pérdida del territorio en la deli-

<sup>4</sup> Valdés Gardea y Balslev Clausen, *Retratos de fronteras. Migración, cultura e identidad*, 12.

<sup>5</sup> Deleuze y Guattari, *Rizoma*.

mitación soberana con respecto a su país vecino. Porque las *fronteras*, en lugar de separar, atraen una multiplicidad de flujos y procesos rizomórficos que desplazan constantemente la arbitraria demarcación de los límites internacionales. Los límites de la gran área territorial denominada Mexamérica se encuentran notablemente desplazados. Es un gran espacio liminal entre ambas naciones, que abarca desde México hasta el norte de California, en donde habita una gran proporción de habitantes con orígenes latinos entre los anglosajones, muchos de ellos inmigrantes ilegales.

El cuerpo migrante, con sus movimientos múltiples y variables, traza mapas que exceden la concepción dual del pensamiento a través de la cual se establecen los límites. La frontera

constituye un límite divisorio físico entre los dos países, y también uno simbólico; es el punto que separa, delimita y excluye al otro; y también es el espacio para el diálogo entre culturas e identidades diferentes. Este cruce, físico o simbólico, es un lugar de intercambio en donde se construyen y reconstruyen identidades, prácticas sociales y culturales nuevas.<sup>6</sup>

El concepto de rizoma, proveniente de la filosofía francesa del siglo XX —pensamiento posmoderno que opera como revisión crítica de la modernidad—, se adecua para estudiar algunos fenómenos fronterizos. A su vez, permite articular aspectos socio-culturales con las condiciones de producción de acontecimientos artísticos.

En las *fronteras*, sitios liminales, hay infinidad de mundos posibles donde “se forman

signos de identidad ajenos a los definidos por los estados nacionales”.<sup>7</sup> Esos signos ajenos a lo definido son similares al concepto que denomino *discurso fronterizo*. Sustituyo el concepto de signo por el de discurso, porque el primero se refiere a la significación y en este artículo hago referencia a la producción de sentido. El discurso de un artista visual críticamente comprometido con el mundo que lo rodea actúa como un discurso ajeno a lo definido.

Esto, ajeno a la definición —que se encuentra en el medio, que acontece y se extiende en un entramado—, también puede apreciarse en el ámbito cultural. Como piensa Valenzuela Arce: “los procesos culturales fronterizos implican una constante transgresión de las demarcaciones nacionales, procesos rizomórficos mediante los cuales el afuera o el otro lado también se convierten en procesos interiorizados”.<sup>8</sup> Aunque este autor concluye que “la condición rizomórfica, sin embargo, no nos ayuda a comprender los procesos de estructuración de las relaciones sociales y de poder que definen aspectos centrales de la vida fronteriza”,<sup>9</sup> pienso que sí resulta apropiado para relacionar los procesos de creación artística con los movimientos migratorios y los intercambios fronterizos.

<sup>6</sup> Valdés Gardea y Balslev Clausen, 15.

<sup>7</sup> Valenzuela Arce, *Por las fronteras del norte*, 50.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 52.

<sup>9</sup> *Idem*.



## CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LA DEMARCACIÓN DE LA FRONTERA MÉXICO - ESTADOS UNIDOS

La población fronteriza antes del año 1848 era una sola; ciudad del virreinato español, fundada en 1659 y llamada Paso del Norte por quedar en la ruta que tomaban las caravanas hacia la ciudad de Santa Fe, actual estado de Nuevo México. Esta zona fue el “epicentro del territorio de las naciones indígenas rebeldes, sobre todo del de los apaches”.<sup>10</sup> Después de 1848, con el tratado de Guadalupe Hidalgo quedaron demarcadas las diferencias sustanciales entre las ciudades y poblaciones; simultáneamente comenzó el gran intercambio económico, migratorio y de capital simbólico-cultural entre un lado y el otro. Las diferencias fueron provocadas por situaciones políticas y económicas inestables, así también por los movimientos migratorios: “Con el tiempo las dos poblaciones crecerían en forma dispareja según la influencia de factores diversos: la llegada del ferrocarril, las guerras y revoluciones, las políticas fiscales de ambos gobiernos, el desarrollo económico y la industrialización”.<sup>11</sup>

Hechos históricos que dieron forma a las diferentes leyendas negras sobre la frontera datan del periodo de entreguerras y posguerra. Con la prohibición del alcohol en los Estados Unidos, la facilidad para hacer trámites de divorcio en México y el intenso movimiento en la base militar de Fort Bliss, Ciudad Juárez se erigió como centro turístico con abundancia de bares, cantinas, hoteles y prostíbulos en don-

de los norteamericanos podían “divertirse”. Las leyendas negras se leían por los signos del vicio, del comercio, de la diversión, del contrabando, del alcohol y de las drogas:

El Paso podía mantener incólume su virtud de ciudad abstemia, mientras que Juárez cargaba, sin mucha pena, con la culpa de embriagar y complacer a los ciudadanos de ambas y a los de mucho más allá.<sup>12</sup>

Situaciones con las que comenzó a acumularse capital económico en la zona fronteriza.

Otros factores de acumulación de capital surgieron con las diferentes políticas de desarrollo económico y con las zonas de libre comercio de los años 30, sobre todo durante la presidencia de Lázaro Cárdenas del Río. Posteriormente, en 1942 el Programa Bracero requería de la mano de obra mexicana para la industria estadounidense durante la guerra. En 1961 se creó el Programa Nacional Fronterizo (PRONAF) que introdujo a la industria maquiladora, que mantiene esa modalidad hasta la fecha (actualmente hay 326 industrias de capital extranjero, en su mayoría estadounidenses). El PRONAF fue un programa para el desarrollo económico, social y cultural a cargo del político Antonio Bermúdez, anteriormente empresario de la industria del alcohol. Con este se evidencia cómo las políticas del estado dejaron de lado a la cultura para priorizar el desarrollo económico en ciertos sectores de la población. Problemas que se ven reflejados también en los procesos de urbanización, porque con la gran cantidad de inmigrantes del sur que veían el futuro en la maquila, la ciudad creció sin planeamiento alguno y con

10 Orozco, *Una narración histórica: los primeros cien años en las relaciones Juárez-El Paso*, 192.

11 *Idem.*

12 *Ibidem*, 208.

carencias de infraestructura en cuanto a espacios públicos, recreativos y culturales.

Durante los años 90 el inicio del narcotráfico a gran escala, fundado en la modalidad de contrabando de alcohol, también tuvo un fuerte impacto en la sociedad y las políticas fiscales de la frontera relacionadas con el control.

Esta década también estuvo marcada por el gran número de feminicidios que hasta el día de hoy no han dejado de acontecer. Con la ola de violencia desatada por el control del capital económico, cuya fase más intensa tuvo lugar entre 2008 y 2013, el presupuesto del Estado en su mayoría se destinó a la militarización de la frontera; en vez de generar políticas educativas y culturales de contención, se mandaba a perseguir y aniquilar a la población de jóvenes en la supuesta “lucha contra el narcotráfico”.<sup>13</sup> Durante este periodo no solo el presupuesto destinado para cultura era inexistente, sino que muchos lugares cerraban sus puertas. Casi todos los eventos sociales, por fuera de lo laboral, comenzaron a suceder en el ámbito privado. Fueron quedando olvidados, dadas las circunstancias, los espacios culturales y lugares de recreación; hasta muchos lugares nocturnos, comercios, las mismas calles y la arquitectura de la ciudad se vieron afectados por el abandono.

Históricamente, la zona fronteriza del norte de México ha sido afectada por estereotipos culturales negativos que aún continúan vigentes. En ellos, el norteamericano como un bárbaro y el norte, un desierto cultural. Aparecen en el

cine, en las novelas de Televisa —el más importante canal de televisión del país—, en los corridos —un género musical del norte mexicano—, y hasta historiadores y políticos los repiten.

El gran prejuicio que yace sobre esta frontera es la idea del desierto cultural: un “intermedio vacío entre dos civilizaciones”.<sup>14</sup> Víctor Zúñiga revisa críticamente esta idea y cuestiona la supuesta “falta de cultura” que caracterizaría a la región como “tierra de nadie”, con carencias acumuladas, colocándola a la misma distancia cultural tanto de las tradiciones milenarias del sur de México, como de la cultura popular norteamericana. Este autor refuta esa idea al señalar que la violencia generada por la acumulación de capital económico, los intentos de control del mismo y el sentido de propiedad privada repercutieron en el desarrollo cultural y en las producciones simbólicas. Dice Zúñiga:

La singularidad histórica de las variantes norteamericanas y fronterizas de la cultura mexicana, compuesta de hechos, de prácticas y no de ideas. [...] el desierto no es sinónimo de ausencia, sino una forma específica de hábitat.<sup>15</sup>

#### CONSIDERACIONES SOBRE LOS ARTISTAS, LAS INSTITUCIONES Y EL ESTADO

Las políticas culturales del norte de México se dirigen a rellenar el vacío de espacios culturales y se orientan hacia la conservación de la *simplicidad cultural*, deseosas de disminuir la

<sup>14</sup> Zúñiga, *El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea*, 19

<sup>15</sup> *Ibidem*, 23.

<sup>13</sup> Valenzuela Arce, *op. cit.*, 37-81.



distancia entre la frontera y los grandes centros artísticos, y comprometidas con el intento de inventarle al norte Siglos de Oro.<sup>16</sup> Zúñiga me lleva a pensar que la frontera no es un lugar carente de manifestaciones artísticas, sino que más bien la carencia radica en la falta de políticas adecuadas por parte del Estado y las instituciones culturales. Ciudad Juárez posee un solo museo de arte, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Su antiguo edificio casi fue demolido por acuerdos comerciales de terrenos entre el Estado y el sector privado (querían usar el lugar como supermercado). En el Centro Cultural Paso del Norte, otro lugar oficial donde se realizan muestras de arte, se muestran actualmente obras de Andy Warhol y la inauguración de esta exhibición estuvo plagada de discursos gubernamentales sin relación a las artes visuales. Los pocos lugares de formación artística oficiales de la ciudad son la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez —con su joven Licenciatura en Artes Visuales—, la Academia Municipal de las Artes y el Centro Municipal de las Artes. En El Paso existen otros centros de educación, pero no todos los juarences pueden cruzar la frontera (diferente situación para los paseños, que pueden venir al lado mexicano sin restricciones).

La población de Juárez ha demandado reiteradamente la implementación de políticas culturales que respondan a la complejidad cultural de la región y los procesos históricos en la frontera. En la toma del INBA, artistas, académicos y activistas manifestaron este sentimiento para evitar la demolición inminente de este espacio cultural. Como resultado, se formaron diferentes mesas de diálogo

en el ámbito académico para criticar la falta de infraestructura y presupuesto para el arte local.<sup>17</sup> Así, con *Pacto por la Cultura*, estas demandas salieron de la academia y tomaron las calles, operaron con el pueblo y volvieron a cada ciudadano un partícipe de las demandas al leer y firmar el Pacto.<sup>18</sup> El grupo dejó de operar activamente durante el periodo de extrema violencia, pero surgieron otros grupos de artistas ligados al activismo político y a la lucha por los derechos humanos. Estos comenzaron a articular las demandas culturales y ciudadanas. Grupos de artistas compartieron el espacio urbano con otros mensajes y discursos —como las cruces negras en fondo rosa pintadas en el centro de la ciudad, que vindican a las mujeres asesinadas—, denotando la situación hiperviolenta.

## LA VIOLENCIA ESPARCIDA

Entre 2008 y 2013 el espacio urbano fue el medio de transmisión de mensajes entre narcotraficantes y sicarios. El contenido de los mensajes era explícitamente violento y se presentaba de maneras aún más reales e impactantes que los trabajos del Accionismo Vienés,<sup>19</sup> movimiento que al “mundo del arte”

<sup>17</sup> AAVV, *Memorias de las Primeras Jornadas de Discusión sobre Procesos y Políticas Culturales*.

<sup>18</sup> “El trabajo de Pacto direcciona el acceso a instituciones y recursos culturales, y su práctica crea nuevos espacios por fuera de los mecanismos tradicionales de la cultura institucionalizada en los cuales practicar una estética relacional que abra nuevas posibilidades para la comunicación.” Doyle, *Pacto por la Cultura: The power and possibility of cultural activism in Ciudad Juárez*,

<sup>19</sup> Cano Rojas, *La gestión del arte en las políticas culturales identitarias: el curioso caso del accionismo vienés*.

le llevó tiempo asimilar. Los narcosacrificios se exponían a modo de instalaciones con cuerpos humanos descuartizados, colgados de puentes, acompañados de mensajes literales. Varios muros fueron soporte de pintadas o banderas con mensajes de advertencia. Estos espectaculares discursos visuales montados en el espacio urbano, reproducidos en gran medida por los medios de comunicación, propagaban la violencia. Las manifestaciones artísticas y culturales perdieron espacio en ese contexto. Los Artistas Asesinos (Doble A), agrupación de sicarios grafiteros que marcaban su territorio en los muros de la ciudad, podrían considerarse como referentes del arte en los tiempos violentos de Ciudad Juárez. Los sicarios de la Doble A, ¿serían artistas sólo por autodenominarse como tales?

Tanto el Accionismo Vienés como los Artistas Asesinos son casos que considero discursos fronterizos, entendidos como manifestaciones creadas desde el límite de lo artístico con lo no artístico (o la vida); en la frontera que comparten el arte, el sacrificio, la violencia, las instituciones, el espacio público y el propio cuerpo del artista. Los discursos visuales de los accionistas vieneses, en su contexto histórico, permanecían en las zonas liminales entre el arte, la vida, el crimen y la muerte. Hoy las instituciones y la historia del arte lo consideran como uno de los más importantes en la construcción de la identidad artística nacional austríaca. En el 2015, en Ciudad de México, se prohibió una muestra del artista Hermann Nitsch, exponente del Accionismo. Su obra, que iba a ser expuesta en la fundación Jumex de dicha ciudad, fue censurada por una mala lectura estético-política; en los medios

masivos de comunicación se indicó que su contenido no era adecuado porque propagaba más violencia en un país donde ya abunda. Pero esa violencia ¿es análoga a la violencia armada? Y en este caso, ¿quiénes determinan la legitimidad de los discursos artísticos?

Evidentemente, el poder económico y político del Estado controla la circulación y difusión de los discursos artísticos por parte de las instituciones y fundaciones oficiales. En el modelo neoliberal las grandes empresas tienen la capacidad económica y el deber implícito de sostener las manifestaciones artísticas locales, haciendo posibles las grandes retrospectivas de artistas consagrados. A pesar del alto número de empresas multinacionales en el área, desconozco que haya fundaciones interesadas en promover la circulación de bienes artísticos en Ciudad Juárez; el interés es solamente económico.

La muestra *Perder la Forma Humana* reúne manifestaciones artísticas de los años 80 y 90 en Latinoamérica, y evidencia la relación entre artistas, instituciones y la violencia estatal. Durante este período las instituciones de experimentación artística se vieron corrompidas por los denominados Procesos de Reorganización Nacional, comúnmente conocidos como *dictaduras*. Roberto Amigo en *Hacer política con nada*, uno de los artículos incluidos en el catálogo de la muestra, dice: “la violencia armada obligó al abandono del arte, a asumir la condición militante. [...] Así, su afirmación visual es el resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Amigo, *Hacer política con nada*, 145.

La exposición fue organizada por el grupo Conceptualistas del Sur, en conjunto con el Museo Reina Sofía de Madrid, centro artístico de la “alta cultura”, hegemónico con respecto a las manifestaciones artísticas emergentes y contemporáneas. Amigo concluye: “Perdida toda efectividad política [los artistas] aceptaron su inserción institucional entre la academia y el museo. Se convirtieron en arte democrático”.<sup>21</sup> Su postura afirma la condición fronteriza del discurso artístico.

## SOBRE LA LEGITIMIDAD DEL ARTISTA Y SU PRODUCCIÓN

Si creyéramos que es posible y necesario establecer los límites del arte y el artista, ¿cómo lo decidiríamos y dónde los ubicaríamos? George Dickie responde a esta pregunta con un modelo dicotómico que opone el juicio del “mundo del arte”<sup>22</sup> a lo que sólo puede ser “no arte”. En este caso los artistas serían solo una

parte de los componentes de ese mundo, es decir, se definirían por el solo hecho de habitar uno u otro lado de ese límite. Otras concepciones ven la construcción del artista y del arte como procesos rizomórficos horizontales, no jerarquizados, que escapan del centro y tienden hacia los márgenes.

Graciela Sacco afirma que “nada está donde se piensa que está”.<sup>23</sup> Y sus preguntas se responden por sí mismas a partir de los desplazamientos de ese límite en la indefinición: “¿Será el círculo la medida del cuadrado? ¿De adentro o de afuera? Y si es así, ¿qué pasa con los bordes que sobran al definir el cuadrado? De adentro y de afuera”.<sup>24</sup> Nos habla sobre las zonas liminales entre los límites. El artista que el deseo y la experiencia me llevan a construir tiene que ver con aquel que crea desde las limitaciones, desbordando las fronteras del arte legitimado por la historiografía, las instituciones y los museos. Pienso este escrito desde la zona fronteriza que contiene a los límites de lo institucionalizado por el —mal denominado, a mi modo de



ver— “mundo del arte”. ¿Existe un solo mundo?

Quiero hablar de la *frontericidad* en el arte. Uso el concepto de artista fronterizo, ya no para referirme solamente a aquel que habita en el espacio de las fronteras nacionales, sino más bien para indicar una condición intrínseca a la naturaleza del cuerpo, la sensibilidad y la experiencia del artista. El *artista fronterizo* resulta del proceso de aquel cuerpo sensible que crea discursos aún indefinidos, provocando desplazamientos en los límites del adentro y el afuera; entre la institución artística y el espacio público, entre el museo y la calle. Lo pienso como fronterizo por la intertextualidad e interrelación de su producción con otras áreas del conocimiento y experiencias diversas, no meramente estéticas. El *artista se vuelve fronterizo* por su creación desde espacios liminales de transformación de los discursos establecidos. Esos discursos que adquieren singularidad al ubicarse en una zona limítrofe entre la cultura —en el sentido amplio de la palabra— y la “Alta Cultura”, institucionalizada por quienes poseen la hegemonía política y económica. Como piensa Lanceros, “el límite descubierto como impropio lugar, transforma la propia condición del humano, que pasa a ser habitante de la frontera: con todas las implicaciones que ello tiene”.<sup>25</sup> El autor prosigue:

La razón del límite y del habitante de la frontera —es razón fronteriza, razón que necesita, ineludiblemente, de un excedente que permita rastrear el enigma, penetrar en el incierto cerco de lo hermético [...] La razón fronteriza es una

genuina creación filosófica que tiene en el excedente simbólico (en sus dos posibles modos de expresión y expansión, el estético y el religioso) su prolongación necesaria.<sup>26</sup>

## ESPACIOS DE ARTE FRONTERIZO

Aparte de las ofertas oficiales, como el INBA, hay diferentes espacios de formación y circulación de artistas. A ambos lados de la frontera hay museos y galerías de arte contemporáneo. Para fomentar la cultura local, en 2014 una iniciativa cultural del Estado fue promover la pintada de murales, con el propósito de “embellecer” a la ciudad, para lo cual se invitó a artistas de otros lugares, sin valorar la producción local. En 2015, el gobierno de la ciudad lanzó una convocatoria, esta vez para artistas locales, para pintar caballos —seriados industrialmente—, con el sello del oficialismo. Cuestión que resulta conflictiva porque no sabemos hasta qué punto el gobierno sustenta comprometidamente la producción artística o la usa como estrategia política, para hacer política partidaria con el arte.

En Ciudad Juárez, residentes agrupados espontánea e independientemente están recuperando espacios devastados por la violencia. Cada domingo, en el monumento a Benito Juárez del centro de la ciudad, funciona el Bazar del Monu, una feria y punto de intercambio donde se venden discos, libros, objetos usados, comidas, entre otros. También activistas políticos toman el lugar como punto de encuentro.

<sup>25</sup> Lanceros, *Desde la fundación de la ciudad. Exploración en la Ciudad Fronteriza*, 105.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 106.

En cuanto a las galerías, hay una serie de espacios independientes en ambas ciudades fronterizas, valiosas por la programación de diferentes exhibiciones que mantienen en actividad un circuito cultural paralelo a las programaciones del Estado. Las considero valiosas por el compromiso con la circulación de discursos artísticos más allá de los intereses económicos y políticos. Algunas de ellas son Juárez Contemporary, The Gun, Muro Galería, Ans Border Gallery, entre otras.

Otros espacios que quiero destacar por su gestión cooperativa y autogestiva son los siguientes. El MEARCON (Museo Espontáneo de Arte Contemporáneo), un edificio abandonado de tres plantas y grandes dimensiones en el centro de la ciudad es uno de ellos. Allí se promueve y gestiona de manera independiente la realización de proyectos *in situ*. El espacio funciona como un lugar de experimentación artística y a la vez como galería callejera. Era una imprenta gráfica y fue abandonado con gran cantidad de material dentro, que quienes aportan al proyecto usan para su producción. El Under, otro espacio abierto para la expresión artística, es un edificio de la zona PRONAF, que era propiedad de un narcotraficante y fue abandonado en construcción. Grafiteros y artistas tomaron el lugar, compartiéndolo con heroinómanos que lo usan como sitio seguro y libre de control policial. Ambos edificios funcionan como lugares culturales públicos de socialización. Estos espacios cooperativos posibilitan la experimentación y la búsqueda del artista a través de la apropiación de metros cuadrados para producir sentido sin limitaciones. En ellos, cualquiera puede ser un artista y sus discursos circulan en el es-

pacio liminal entre lo público y lo privado. La arquitectura del abandono en Ciudad Juárez ilustra ese proceso del devenir público de lo privado, que implica la recuperación del espacio público y resignificación, por voluntad popular, de lugares abandonados; lugares que alguna vez fueron propiedad privada y otros espacios de los que se privó a los ciudadanos.

### EL ARTISTA COMPROMETIDO

No se debe concebir al norte de México y su frontera como desierto cultural. Sin embargo, hay que reconocer que los fondos destinados a la cultura son insignificantes, el planeamiento es inadecuado para responder a las problemáticas de Ciudad Juárez y abundan las falencias en su implementación. Esas falencias son las que dan lugar a este estereotipo.

Los activistas del arte —artistas en compromiso con la comunidad, no solo con el pequeño círculo del “mundo del arte”— no quedamos satisfechos con transitar por los espacios institucionalizados. El arte institucionalizado, llevado a cabo dentro de universidades y museos, suele reproducir modelos y estéticas que determinan la legitimación de los discursos artísticos y en el reconocimiento del estatus del artista y sus obras. Es por eso que el artista genuino y comprometido siempre busca nuevos espacios, pudiendo hacer del desierto un hábitat y del abandono, nuevos mundos.

Los artistas en los que pienso son aquellos que experimentan con la construcción de discursos críticos a través de perceptos, comprometidos en conocer y explorar los modos

sensibles del comportamiento del cuerpo humano. Ellos desplazan su propio cuerpo por espacios desconocidos, propicios para la creación de discursos y poéticas que circulan más allá del límite que los intenta definir. Pienso en aquel que no agota la búsqueda espacial para producir sentido por dentro y por fuera de lo límites legitimados por el “mundo del arte”.

Así entiendo la naturaleza del artista, definida mejor por la condición fronteriza que por la condición institucional. Maneras de hacer arte hay muchas. Cuando no existen los recursos, la infraestructura y las políticas culturales adecuadas, aunque nos encontremos lejos de los grandes centros artísticos mundiales, habrá arte y artistas. Como piensa Roberto Amigo al respecto de *Perder la Forma Humana*, “se puede hacer política con nada”, y por eso también es posible hacer arte con nada. La creación desde los límites, en la zona fronteriza, se da justamente al lograr desplazamientos ilimitados que nos acercan a lo infinito, a infinitos mundos posibles.

*Artista Fronterizo*

*Cuerpo*

*Liminalidad*

*Frontera*

*Singularidades*



**Enzo G. Galante** es un artista fronterizo nacido en 1990 en la ciudad de San Juan, Argentina. Estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional del Arte de Buenos Aires desde 2009. En 2015 fue becado por un semestre con el Programa JIMA en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Actualmente vive y trabaja en Ciudad Juárez. E-mail: [enzogalante@ymail.com](mailto:enzogalante@ymail.com)

## Bibliografía

- AAVV, *Memorias de las Primeras Jornadas de Discusión sobre Procesos y Políticas Culturales*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999.
- Fong Ronquillo, Carlos Yéffim, e Iliana Martell González. “Ciudad Juárez: espacio de experimentación de múltiples violencias”. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en proceso de publicación.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Anzaldúa, Gloria. *La Frontera / Borderlands: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- Valdéz Gardea, Gloria Ciria, y Helene Balslev Clausen. “Representaciones de fronteras”. En *Retratos de fronteras. Migración, cultura e identidad*. Hermosillo: El Colegio de Sonora, 2011, 12-15.
- Sacco, Graciela. “Adentro o afuera”. En *M<sup>2</sup>*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro, 2009, 113.
- Cano Rojas, Guillermo. “La gestión del arte en las políticas culturales identitarias: el curioso caso del accionismo vienés”. En *I Convocatoria: ¿Quién está detrás de la cultura?* Sevilla: REUO8, UNIA arteypensamiento, 2010, 4.
- Balderas, Jorge, y Héctor Padilla. “Aproximación al estado general de la cultura en Ciudad Juárez”. En *Chihuahua hoy 2006. Visiones de su historia, economía, política y cultura*. Tomo IV. Ciudad Juárez: Instituto chihuahuense de la cultura, 2006.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “Metáforas y debates teóricos sobre la frontera México-Estados Unidos”. En *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica CONACULTA, 2003, 50-52.
- \_\_\_\_\_ “Leyendas negras y mundos fronterizos”. En *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2012, 37-81.
- Doyle, Kerry A. “Introduction”. En *Pacto por la cultura: The Power and Possibility of Cultural Activism in Ciudad Juárez*. El Paso: Center for Interamerican and Border Studies UTEP, 2011, 15.
- Lanceros, Patxi. “Desde la fundación de la ciudad. Exploración en la ciudad fronteriza”. En *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, 105-106.
- Amigo, Roberto. “Hacer política con nada”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, 145-148.
- Orozco, Víctor. “Una narración histórica: los primeros cien años en las relaciones Juárez-El Paso”. En Héctor Padilla y Consuelo Pequeño, coords., *Cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2008, 192-208.
- Zúñiga, Víctor. “El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea”. En *Puentelibre 1*. Ciudad Juárez: Puentelibre, 1995, 19-23.