

Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas

*Verónica Hollman*¹

*Flaviana Gasparotti Nunes*²

Resumo

Diversos autores têm analisado a permanência e contínua recriação da ideia de nação no contexto da globalização. O giro cultural e visual nos convidam a pensar a contribuição das imagens na construção, sustentação e reafirmação de determinadas ideias de nação, mas também seu questionamento e a proposição de outros sentidos para o nacional. Neste texto, nos valeremos de obras de quatro artistas contemporâneos– Jean René (JR), Alejandro Inárritu, Josh Begley e Francis Alÿs - as quais propõem outros modos de olhar as fronteiras. Nos interessa analisar, por um lado, as imagens em si mesmas, pois entendemos que o encontro com as imagens artísticas tem a potência de suscitar outros modos de pensar e estar no mundo. Por outro lado, como nosso encontro com elas tem sido possível devido à crescente circulação de imagens que a Internet e o formato digital promovem, analisaremos os efeitos destes modos de olhar as imagens artísticas.

Palavras-chave: fronteira; nação; imagens artísticas; imaginários geográficos.

Fronteras y nación: tensiones e intenciones en imágenes artísticas

Resumen

Diversos autores han analizado la permanencia y continua recreación de la idea de nación en el contexto de globalización. El giro cultural y el giro visual nos invitan a pensar la

¹ Conicet/Instituto de Geografía Universidad de Buenos Aires. vhollman@conicet.gov.ar

² Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil. flaviananunes@ufgd.edu.br

contribución de las imágenes en la construcción, sustento y re-afirmación de determinadas ideas de nación así como en su cuestionamiento y proposición de otros sentidos para lo nacional. En este contexto, nos valdremos de las obras de cuatro artistas contemporáneos - Jean René (JR), Alejandro Iñárritu, Josh Begley y Francis Alÿs- que proponen otros modos de mirar las fronteras. Nos interesa analizar, por un lado, las imágenes en sí mismas, pues entendemos que el encuentro con las imágenes artísticas tiene la potencia de suscitar otros modos de pensar y estar en el mundo. Por otro lado, dado que la creciente circulación de imágenes, promovidas por Internet y el formato digital, ha posibilitado nuestro encuentro con estas obras, analizaremos los efectos de estos modos de mirar las imágenes artísticas.

Palabras clave: frontera; nación; imágenes artísticas; imaginarios geográficos.

Border lines and nation: tensions and intentions around artistic images

Abstract

The idea of nation, as many scholars have pointed out, is being challenged in the context of globalization. The cultural and the visual turn can give us some clues to identify and to understand how images have participated both in the process of nations' construction as well as in their current redefinition. Aiming to identify other modes of understanding border lines we will analyze the artistic proposals of four contemporary artists- Jean René (JR), Alejandro Iñárritu, Josh Begley and Francis Alÿs. On the one hand, we will analyze, the images themselves assuming that images have the potentiality to understanding and being in the world in different ways; on the other hand, the effects of images' digital circulation on looking.

Key words: border line; nation; artistic images; geographical imaginations.

Para citar: Hollman, V. y Gasparotti Nunes, F. (2019) Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas. *Revista Cardinalis*, Año 7, N° 13, 2do. Semestre 2019. Pp. 32-59. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/card/issue/current>



Introducción

*Yo no soy de aquí
pero tú tampoco
Yo no soy de aquí
pero tú tampoco
De ningún lado del todo
De todos lados un poco*
(Jorge Drexler, Movimiento, 2017)

Iniciamos este texto com os versos do cantor e compositor uruguaio Jorge Drexler que nos trazem questionamentos sobre identidades fixadas por supostos pertencimentos a determinados territórios, chamando nossa atenção para o caráter dinâmico e múltiplo de nossa constituição como seres humanos. Podemos afirmar que, desde o século XIX a principal referência que marca e define identidades em relação a territórios é o Estado Nação. Nos dizeres de Albuquerque (2010: 34): “Os Estados modernos são configurações políticas, jurídicas e culturais complexas que alteram as condições objetivas e subjetivas dos indivíduos em seus deslocamentos para além dos limites nacionais. (...)”

Nesse processo, as imagens possuem destacado papel, conforme já demonstraram diversos autores. El repertorio de imágenes que ha sido utilizado en la conformación de las identidades nacionales es amplio, sin embargo el mapa tomó protagonismo en las investigaciones sobre el elenco visual nacional. Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas*, identifica los mecanismos que operan a través de la imagen cartográfica: por un lado, ésta anticipa una realidad espacial en la cual los espacios físicos se delimitan por fronteras entendidas como segmentos de una línea continua que define países; por otro, ella otorga visibilidad a un territorio nacional a través de la efectiva y masiva circulación de un esquema sencillo, el mapa-logotipo (Anderson, 2013: 242), que simultáneamente configura y sedimenta un imaginario geográfico nacional (Lois, 2014). En efecto, la imagen cartográfica, en diálogo con otros registros visuales, particularmente la fotografía (Schwartz y Ryan, 2003), ha *narrado* visualmente la nación al delinear y difundir la idea de la frontera como una línea que delimita con precisión dos territorios y a la vez diferencia entre un *nosotros* y los *otros*. No obstante, existen pocas similitudes y más matices entre esa línea continua dibujada en el papel, resultado tanto de “un proceso de

institucionalización de límites y fronteras entre estados” (Jelin, 2000: 335) como de un complejo conjunto de técnicas puestas en juego en tareas astronómicas y topográficas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Zusman, 2017), y el terreno, por lo general con más intersticios, discontinuidades, intercambios y complejidad en sus dinámicas según lo demuestran numerosas investigaciones en el caso de la frontera chileno-argentina (Bandieri, 2005; Hevilla y Zusman, 2009; Nuñez, 2012; Nuñez, Sánchez y Arena, 2013; Gabler; Hevilla y Zusman, 2016), así como sobre la frontera Brasil-Paraguay-Argentina (Abinzano, 2001; 2004) y sobre la frontera Brasil-Argentina (Dietz, 2008; Ferrari, 2011). Ciertamente es que, como sostiene John Tagg, estos mecanismos resultan “significativos y legibles dentro de usos específicos que se les dan” pues se apoyan no solo en características propias de las imágenes, sino también en “las instituciones y de los agentes que las definen y las ponen en funcionamiento” (Tagg, 2005: 85).

Todavía no ha merecido suficiente atención cómo la globalización, entendida en tanto expansión de la modernidad-mundo, redefine las condiciones que han otorgado legibilidad y sentido al elenco de imágenes nacionales. La creciente circulación financiera, la acción global de empresas e instituciones transnacionales, la expansión de tecnologías de la información y la comunicación se toman como referencias de un relato que vislumbra, desde posiciones más extremas, el fin de las fronteras o, desde lecturas más críticas, su inestabilidad. Sin desconocer estos datos fácticos otras interpretaciones exponen la permanencia y continua recreación de la idea de nación en el contexto de globalización a partir de indicadores tales como el resurgimiento de nacionalismos o las prácticas cada vez más restrictivas y sofisticadas de control a la circulación de determinadas personas en las áreas de frontera e incluso más allá de ellas. Como apunta Rita Segato (1998: 7) cada vez se torna más precisa e infranqueable la primera frontera, esa que marca una línea divisoria entre los países que “por su fuerza económica, tecnológica y bélica, tienen mayor poder de conducción sobre el curso de los flujos propios del proceso de globalización, y los que simplemente acompañan este proceso”. Y continúa: “Esta es la gran frontera que divide el paisaje global, y deja a las naciones agrupadas a uno y otro de sus lados, sobre el eje de una diversidad jerárquica, vertical” (Segato, 1998: 7).

A partir de los aportes del campo de los estudios culturales y visuales, analizaremos cómo, también hoy, las imágenes participan en la construcción, sustentación y re-afirmación de determinadas ideas de nación así como en su cuestionamiento e incluso en la proposición de otros sentidos de *lo nacional*. En este sentido, tal vez como síntoma de época, son numerosos los artistas contemporáneos que en sus obras traen las fronteras a la escena, ya desde la temática o desde su propio emplazamiento y/o soporte. El arte pareciera empeñarse en mostrarnos la materialidad de esas fronteras, su permanencia, su agencia. Nos valdremos de una serie de trabajos de cuatro artistas contemporáneos - Jean René (más conocido por el seudónimo JR), Alejandro Inárritu, Josh Begley y Francis Alÿs, asumiendo que el arte, en sus diversas expresiones, como afirma el artista Alfredo Jaar, “[...] nos ofrece(n) una experiencia estética, nos informa(n) y nos pide(n) que reaccionemos. Y la profundidad de la reacción dependerá de la capacidad de la obra para conmovernos tanto a través de nuestros sentidos como a través de nuestra razón, combinación muy difícil, y casi imposible de lograr” (citado en Didí-Huberman, 2014: 49). El universo de proyectos artísticos contemporáneos que ofrece claves para pensar las fronteras es, sin duda, mucho más amplio tanto en su aproximación temática como en los modos de producción y exposición de las obras. No obstante, escogimos tres obras que durante el período de trabajo compartido nos afectaron y así operaron como una usina de interrogantes para temas que ya estábamos discutiendo en torno a las imágenes de las fronteras que presentan los libros de enseñanza de la Geografía en Brasil y en Argentina (Gasparotti Nunes, 2019).

El artículo busca analizar, por un lado, las imágenes en sí mismas pues consideramos que el encuentro con el arte, tiene la potencia de suscitar otros modos de pensar y estar en el mundo. Por otro lado, y dado que, en la mayoría de los casos, nuestro encuentro con ellas ha sido posible como resultado de la creciente circulación de imágenes que promueve Internet y el formato digital, examinaremos los efectos o las tensiones que estos modos de mirar las obras artísticas tienen/provocan en las concepciones y en la experiencia de la frontera y de la nación.

El texto ha sido escrito a cuatro manos y en dos idiomas: castellano y portugués, nuestras primeras lenguas respectivamente. Escribir entre-lenguas, en lugar de traducir de un idioma a otro, constituye una decisión de método, un gesto y un ejercicio. Una decisión de método

en tanto supone reconocer en las diferencias, en este caso lingüísticas, una potencia que se pone en juego precisamente en aquello que podría interpretarse como imposibilidad. Dicho de otro modo, escribir entre-lenguas hace emerger intersecciones (y deseamos que los lectores también lo experimenten al leer el artículo) o e“esos espacios *in between* donde se articulan las diferencias comunes y se articulan estrategias de identidad colectivas” (Bidaseca y Sierra, 2014: 622). Un gesto a través del cual sostenemos que mirar, de manera análoga al dominio de un idioma, es una práctica moldeada por las coordenadas temporales, espaciales y culturales en las cuales nuestras historias y trayectorias personales se inscriben, incluso en el contexto de globalización. Finalmente, un ejercicio que busca visibilizar las formas de comunicación que efectivamente ya acontecen en nuestro trabajo académico y de este modo, también se torna una invitación a los lectores a pensar entre-lenguas, como otra experiencia de concebir las identidades nacionales sin obturar la diferencia, sino que la valoriza. Si bien, tres de los artistas con los que hemos trabajado proponen un encuentro *in situ* con sus obras, nosotras hemos conocido, accedido y analizado cada una de ellas desde la pantalla de nuestras computadoras. En efecto, las obras de todos estos artistas nos han afectado a través de una pantalla de computadora y así ellas han intervenido poniendo en jaque en nuestra propia experiencia el adentro y el afuera. Finalmente, de modo análogo al acto de escribir entre-lenguas, las obras artísticas, en tanto imagen que se materializa en diferentes soportes, son creadoras de un “entre espacio” que como geógrafas consideramos que debemos estudiar.

“Kikito en Tecate”, JR: mirar desde la nación

Jean René (pseudónimo JR) é um artista urbano e fotógrafo francês cuja principal característica é a exibição de grandes imagens fotográficas em preto e branco em locais públicos, de maneira semelhante à composição do ambiente construído pelo grafite; por isso, intitula-se “*photographeur*” (fotógrafo + “*graffeur*” - graffiter em francês). JR iniciou seus trabalhos espalhando fotos gigantescas pelas ruas de Paris entre 2004 e 2006 e, posteriormente, seus trabalhos se expandiram para a África e América. Partindo da ideia de que “a rua é a maior galeria de arte do mundo”, a proposta do artista é que os transeuntes desloquem o olhar da quantidade enorme de propagandas que as ruas oferecem fazendo-os

ver algo humano, a partir de uma intervenção crítica ou lírica na paisagem, algo capaz de mudar, ao menos por um instante, o ambiente.

Em 2011 iniciou o projeto *Inside Out* no qual viaja pelo mundo em seu caminhão fotográfico (trata-se de um pequeno caminhão adaptado como cabine fotográfica e impressora de cópias em grande formato) levando retratos de pessoas que depois cola em muros ou nas paredes de edifícios. O artista escolhe lugares cuja humanidade e individualidade dos moradores são habitualmente ignorados ou discriminados social e politicamente como por exemplo: Tunísia, Irã, Palestina e as favelas do Rio de Janeiro. Seus trabalhos envolvem a colaboração do público e são carregadas de ativismo social.³

Em outubro de 2017, JR instalou um desses trabalhos na cidade mexicana de Tecate, a sudeste de San Diego.⁴ Trata-se de uma fotografia monumental de Kikito, uma criança sorridente de um ano de idade, colada em um andaime especial colocado logo atrás da cerca da fronteira com a Califórnia. Na instalação, melhor vista do lado norte americano, a criança parece estar examinando a cerca de lâminas como se estivesse dentro de um berço, preparando-se para rastejar em direção a algo que atraiu seu interesse. (Figura Nº 1)

³ O trabalho de JR também foi mundialmente divulgado por meio do documentário *Visages, Villages* (2017) dirigido por ele e a cineasta belga Agnès Varda. No documentário, a dupla realiza uma jornada por vilas de diversos lugares da França, onde tiram fotografias gigantes de pessoas, paisagens, coisas e animais e as exibem em lugares públicos homenageando moradores antigos e destacando pessoas por suas diferentes belezas. Assim, fazem da fotografia um instrumento de quebra do marasmo cotidiano e nos convidam a olhar com outros olhos para o mundo e a pensar sobre o significado das alterações que fazem no espaço (Santiago, 2018).

⁴ Nos últimos anos, a fronteira entre Estados Unidos e México tem sido um terreno especialmente fértil para os artistas. Entre esses, podemos citar o coletivo japonês Chim Pom que construiu uma casa na árvore chamada "Centro de Visitantes dos EUA" e o fotógrafo americano Richard Misrach e o compositor mexicano Guillermo Galindo que uniram forças para criar instrumentos a partir dos objetos que os migrantes deixam para trás.

Figura Nº 1. JR in Tecate



Fonte: <http://www.jr-art.net/news/jr-in-tecate> [último acesso 5 de noviembre 2019]

Em entrevista concedida ao *The New York Times*, JR afirmou: "As pessoas sempre migrarão". "Quando construímos muros, pessoas construíram túneis. Quando fechamos lugares, passaram pela água. A história da humanidade é a história das pessoas que migram.(...)"⁵

Tomando como foco a obra, bem como os dizeres do artista ao referir-se a questão por ela abordada, identificamos não só seu enorme potencial para a crítica às atuais políticas de controle migratório estabelecidas nos últimos anos pelo governo estadunidense e acirradas após a eleição de Donald Trump, como também para o questionamento da ideia de nação de forma mais ampla.

⁵ "People will always migrate," he said. "When we built walls, people built tunnels. When we closed places, they went by the water. The history of humanity is the story of people migrating. (...)" Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/07/arts/design/jr-artist-mexico-border-wall.html>

O que pensa uma criança de um ano de idade ao ver uma cerca ou um muro? O que pensamos quando vemos esta criança atrás da cerca? O que pensaram os policiais da patrulha da fronteira ao verem essa imagem? Ao colocar uma criança “brincando” alegremente com a cerca que delimita a fronteira como se esta fosse seu próprio berço (que remete ao sentido de acolhimento e proteção), JR nos provoca a pensar que talvez, para aquela criança, o sentido desta cerca pode ser exatamente o contrário daquele instituído pelos Estados Unidos. Além disso, o fato da imagem ser melhor visualizada a partir do território estadunidense, não seria uma forma de dizer aos norte-americanos que os muros não são capazes de conter a vida que pulsa também do outro lado?

A imagem, ao trazer em destaque uma criança protagonizando e tensionando os sentidos de cercas e muros como delimitadores territoriais de fronteiras, nos provoca a questionar também as ideias de nação e identidades asseguradas e delimitadas por essas mesmas cercas e muros como construções simbólicas que moldam certos imaginários geográficos ao longo de nossas vidas.

No último dia de exibição desta instalação, o artista organizou um grande piquenique em ambos os lados da cerca. Kikito, o menino mexicano da foto, sua família e centenas de convidados vieram dos Estados Unidos e do México para compartilhar uma refeição e confraternizarem-se por entre a cerca.⁶ O ato de compartilhar uma refeição no limite material e a pesar dele, faz visível um conjunto de práticas que se tem desenvolvido como interstícios nas fronteiras. En otras palabras, la instalación reconoce esa frontera en su materialidad y simultáneamente la desconoce como óbice para el desarrollo de una práctica a la vez cotidiana y de celebración. Além da grande mesa, da comida, da água e da música, JR instalou a imagem de dois olhos atravessando os dois lados da cerca – que chamou de olhos de um sonhador. (Figura Nº 2) Os olhos do sonhador não se dividem por muros, não enxergam cercas. Os olhos são de uma só pessoa ao mesmo tempo presente nos dois lados, não “respeitando” fronteiras.

⁶ Alguns momentos deste evento podem ser visualizados no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6mD8k7nawSI>

Figura Nº 2. Pic nic gigante na fronteira México-Estados Unidos



Fonte: <http://www.jr-art.net/> [último acceso 5 de noviembre 2019]

La fotografía que el artista ha seleccionado para difundir la instalación en su sitio web ofrece una perspectiva aérea de la mesa. Se trata de una fotografía aérea vertical, probablemente tomada con un dron, con una visión general del emplazamiento de la instalación y, a la vez, lo suficientemente próxima para identificar los objetos y las personas presentes. Una cámara fotografía esos ojos por segunda vez, ya no como parte de un rostro sino como parte de un territorio. La instalación y el modo de fotografiarla provoca una inversión: los ojos allí reproducidos están mirando hacia arriba. La fotografía de los ojos reproducidos en un papel que hace las veces del mantel desplegado sobre una mesa para acoger a los visitantes pone en cuestión la naturalización de las prácticas de control apoyadas en diversas tecnologías de visualización y su presentación como algo “necesario” para el resguardo de *lo nacional*. La instalación y la fotografía de la instalación sugieren dos subversiones. Por un lado, son los dispositivos a través de los cuales se controlan los

territorios nacionales los que pasan a estar bajo observación.⁷ En este sentido, no resulta menor que para tensionar la frontera, el artista retome una de las técnicas centrales utilizadas en la puesta en práctica del reconocimiento biométrico facial en los controles fronterizos, aeroportuarios y en otros espacios públicos: la distancia y los ángulos entre los ojos y tabique nasal. Por otro lado, la perspectiva aérea de la instalación funciona como una invitación para que cada espectador tome la posición de dominio visual. De este modo, la instalación nos hace observadores de un conjunto de prácticas que ejercen los Estados-nacionales, pero en las cuales cada uno de nosotros también está involucrado, ya sea aceptándolas, legitimándolas o incluso cuestionándolas.

Acreditamos ser esta una imagen potente que possibilita e nos impulsa a cuestionar o sentido de fronteira estabelecido pelo Estado nação e atualmente reafirmado a partir da construção de muros e cercas separando “lados diferentes”.

“Fatal migrations, 2001-2016”, Josh Begley: lo que no podemos ver en las imagen/ en la frontera

Josh Begley es un artista estadounidense, tal vez más conocido por el desarrollo de una aplicación, rechazada en sucesivas oportunidades por la empresa Apple, a través de la cual se despliega una notificación en la pantalla del celular cada vez que un dron de Estados Unidos realiza un ataque en Pakistán, Yemen o Somalia. En *Fatal migrations, 2001-2016* se recrean algunas características recurrentes en otras obras de su autoría tales como *Officer involved*, una serie de fotografías tomadas de *Google maps* que visibiliza los lugares en los que la policía asesinó personas, *Prision map* otra composición de imágenes aéreas que busca trazar la geografía de las prisiones en Estados Unidos y *empire.is* una serie de imágenes aéreas de emplazamientos militares.

En cierto modo, las obras de Begley sugieren un diálogo con un conjunto de imágenes creadas a partir del *Big Data*, esa enorme cantidad de datos globales, almacenados

⁷ Esta fotografía dialoga con el proyecto artístico #NotaBugSplat consistente en la disposición de una gigantografía con el rostro de una niña en el norte de Paquistán, una de las áreas más bombardeadas por drones, de modo tal que los operadores de drones vean en esos puntos anónimos los rostros de los denominados “daños colaterales” (Graham, 2016).

digitalmente y generados a partir del uso de Internet, redes sociales, teléfonos inteligentes y tantas otras aplicaciones. De modo análogo, sus obras son composiciones visuales de enormes cantidades de imágenes dispuestas en filas y columnas adyacentes. Edward Tufte, en un libro titulado *Visual explanations* revisa la historia de la visualización y destaca que la adyacencia de múltiples imágenes permite mostrar simultáneamente repetición y cambio, patrón y sorpresa. La adyacencia de las imágenes coopera, siguiendo el razonamiento de Tufte, en la evaluación rápida de cambios, la identificación de patrones de contrastes y correspondencias. Dicho de otro modo, “intensifica y refuerza el significado de las imágenes” (Tufte, 1997: 105). Begley monta las imágenes en una trama homogénea que colabora para concentrar nuestra atención en los cambios y las recurrencias desplegados por la información visual.

El artista utiliza imágenes de dominio público, en la mayoría de los casos extraídas de *Google Earth*. Cabe indicar que gran parte de las imágenes utilizadas en *Google Earth* provienen del Servicio de Relevamiento Geológico de Estados Unidos que en el año 2008 declaró de acceso libre y público la totalidad de imágenes del programa Landsat, en vigencia desde el año 1972.⁸ La composición visual que crea Begley expone una característica de la propia producción de las imágenes satelitales frecuentemente desconocida u olvidada por los usuarios legos: se trata de datos digitales que se convierten en imagen como resultado de una composición de exposiciones múltiples (Reddeman, 2018). Sus obras evidencian por un lado que las imágenes del territorio también hoy forman parte del *Big Data*; por otro, que los dispositivos de relevamiento y control territorial ya no se circunscriben a las áreas de frontera. En efecto, desde una perspectiva histórica, el archivo visual remoto de la Tierra continúa ampliándose (al extender su cobertura espacial y temporal) y converge con una creciente circulación. En este sentido, Begley deliberadamente trabaja con imágenes del territorio que de algún modo ya forman parte de nuestra cultura visual. Desde una posición externa a la Tierra, estas imágenes brindan una visión remota y sinóptica que remite al control y dominio territorial (Cosgrove, 2001).

Fatal migrations 2001-2016 despliega paulatinamente círculos distribuidos en un número interminable de columnas y filas con un perímetro negro que los enmascara. Estos círculos

⁸ Por ese entonces, se trataba de un archivo visual de seis millones de imágenes. <https://landsat.gsfc.nasa.gov>

contiguos con fondo negro presentan imágenes fijas de territorios desde una perspectiva remota. El montaje ofrece una visión macroscópica (dada por la perspectiva aérea y la distancia existente entre el punto de toma de la imagen y los objetos, en la cual los objetos se perciben como formas simples y simétricas) y microscópica (dada por la posibilidad de aproximación que se despliega al hacer click en cada círculo: como si nuestros ojos se dispusieran ante un instrumento óptico que amplía la imagen de los objetos y nos aproxima a los detalles). La homogeneidad en la trama visual se interrumpe eventualmente con algunos círculos, de color negro más suave que la máscara, que contienen la inscripción de la palabra *Unknown*. El título de la obra es elocuente y nos orienta a imaginar qué es lo que cada una de las imágenes desplegadas en esos círculos está indicando. Pero si esto fuera insuficiente, la disposición de las imágenes de la obra contiene de algún modo reminiscencias de los memoriales construidos en diversos lugares del mundo para visibilizar aquellos procesos que han provocado víctimas en masa. Las filas y columnas de la obra de Begley de modo análogo a los memoriales contienen los nombres de los inmigrantes que han muerto intentando atravesar fronteras.

La superficie de inscripción de *Fatal migrations- Internet-* interviene en ciertas características de la obra. La información visual aparece paulatinamente como sucede cuando estamos bajando un archivo con demasiada información. Luego este despliegue visual se refuerza a medida que vamos recorriendo la obra con nuestra mirada: las filas de círculos se tornan interminables y provocan una mezcla de ansiedad y curiosidad. La temporalidad que impone el soporte en la aparición de las imágenes de la composición provoca una renovada sensación de que el acto de ver todas esas imágenes nunca terminará. El soporte y la composición nos hacen experimentar que se trata de un proceso tan continuo como inaprensible y de este modo, la temporalidad cerrada del título de la obra se coloca en cuestión. Precisamente el soporte que Begley utiliza para crear y exponer su obra integra un conjunto de tecnologías de la comunicación que han facilitado una mayor circulación global de información y datos. Si la composición se empeña en mostrar las consecuencias fatales que devienen en muchos casos en el acto de cruzar determinadas fronteras, el soporte se encarga de evidenciar que el acto de mirar esta obra vuelve a desafiarlas y hasta vulnerarlas.

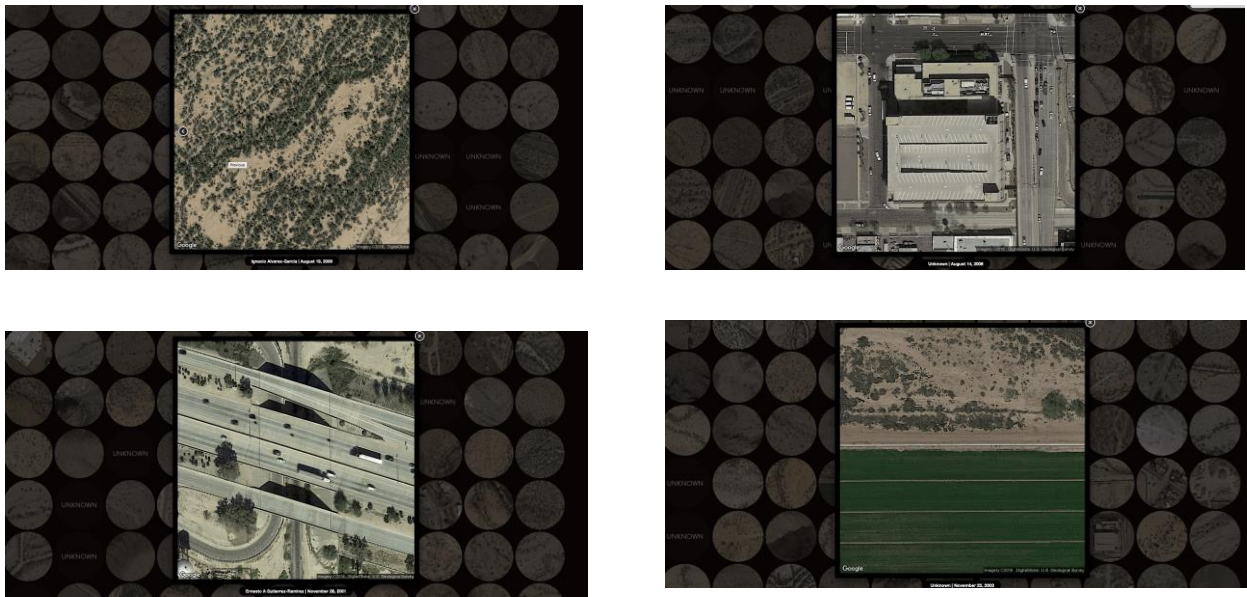
A medida que comenzamos a recorrer los círculos con el cursor encontramos en cada uno de ellos un pequeño recuadro. Un breve texto, solo visible si nos detenemos y apoyamos el cursor en un círculo, vincula cada imagen a un nombre propio y a una fecha precisa que el título de la obra colabora ineludiblemente para que interpretemos como el nombre de un migrante y las fechas de su deceso. La composición de Begley revela que no existe un orden cronológico en la disposición de las imágenes tanto en las filas como en las columnas. Esta dispersión o “desorden” cronológico, este ir y venir visualmente en el tiempo constituye la obra y opera como una pista para imaginar la complejidad que ha entrañado reconstruir esos datos.

La obra y el soporte ofrecen otro nivel de acercamiento al hacer *click* en cada círculo. Comenzamos a identificar elementos que a partir del color, la forma o la textura reconocemos como vegetación, caminos, calles, casas; tramas y texturas que indican un conjunto de elementos tales como barrios, campos cultivados, espacios habitados, espacios de circulación, espacios vacíos. La frontera deja de presentarse exclusivamente como línea y asume una multiplicidad de formas: se vuelve difusa (Figura N° 3a), se extiende a la trama de un barrio (Figura N° 3b) y así pareciera hacer visible la movilidad y extensión de los controles de la población más allá de las áreas fronterizas, se presenta como un área de circulación infranqueable para algunos y transitable para otros (Figura N° 3c), toma el patrón de un tajo o un camino que atraviesa la imagen, y en otros casos la forma de una frontera productiva (Figura N° 3d). La frontera se hace visible en las Figuras N° 3a y 3b (pero también en muchos otros círculos de la composición) a través de un texto que nos informa el nombre y la fecha en el cual el intento de atravesarla se volvió fatal. En efecto, el dispositivo de aproximación visual de la obra y el texto funcionan como una aproximación a un conjunto de tecnologías de vigilancia que se han incorporado en las áreas fronterizas tales como los radares de corto y largo alcance, equipamiento de visión nocturna, torres de visión y transmisión de señales, cámaras ópticas y termales, imágenes satelitales y de drones (Zusman, 2017).

El texto de cada círculo hace que la distancia que supone la perspectiva Apolineana se reconfigure y en esa imagen remota comenzamos a “ver” el lugar de la muerte de un migrante. La imagen, con ese texto y en esa composición, otorga proximidad a esa

perspectiva remota. Estas imágenes no nos muestran los rostros ni los cuerpos de quienes buscan atravesar la frontera, nos hacen entender su ausencia en un lugar preciso. En otros círculos aparece alternativamente un nombre o una fecha combinado con la palabra *Unknown*. El acercamiento visual nos permite identificar los detalles de ese lugar y a la vez nos confronta ante lo que la imagen, a pesar de todo lo que expone, presenta como lo desconocido. El vacío se acrecienta en los círculos negros, color que en nuestra cultura visual remite al luto ante una pérdida humana. Esos círculos negros (que al apoyar el cursor se vuelven cuadrados negros que ocupan prácticamente toda la pantalla de la computadora) hacen visible lo que se desconoce, aquello que se ignora de estas migraciones mortales ya sea el lugar, el nombre de las personas y en algunos, ambos datos. Y paradójicamente, esto que se desconoce opera como aquello que nos hace conocer. Cada uno de estos fragmentos de la imagen aérea muestra y a la vez se revela incompetente e incompleta en tanto siempre deja un vacío en un nombre, en una fecha o en un lugar. Poco importa si la imagen aérea corresponde exactamente o no al lugar en el que cada una de estas migraciones se convirtió en fatal. La decisión del artista de no incluir el nombre del lugar nos fuerza a salir del registro de lo real, y a pesar de ello nos coloca en ese lugar preciso, en una historia personal interrumpida y en esos lugares en tanto composición que hace visible la recurrencia de algunos patrones.

Figura Nº 3. Capturas de pantalla. Josh Begley. Fatal migrations 2001-2016.



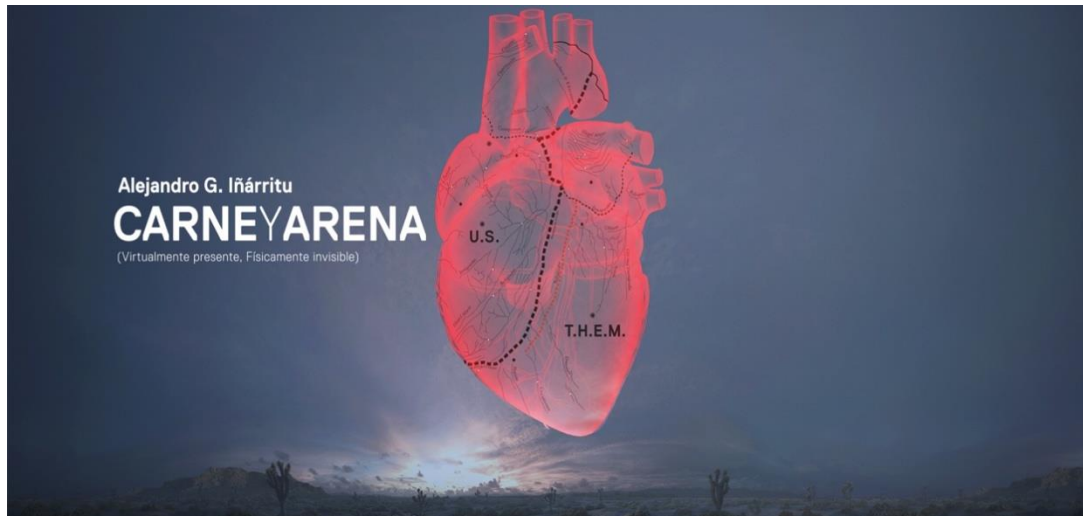
Fuente: <https://projects.theintercept.com/fatal-migrations/> [Último acceso 5 de noviembre 2019]

“Carne y Arena”, Alejandro Iñárritu: la experiencia virtual de cruzar la frontera

Em 2017, Alejandro Gonzáles Iñárritu, diretor de cinema mexicano criou "*Carne y Arena*" (*Virtualmente presente, físicamente invisible*) uma exposição imersiva de realidade virtual que simula cruzar a fronteira entre México e Estados Unidos (Figura Nº 4).⁹ Baseada em testemunhos reais dos imigrantes que tentaram chegar aos Estados Unidos através do deserto de Sonora, a exposição é realizada a partir de uma sequência virtual de seis minutos e meio que explora a condição humana dos migrantes de forma a permitir que o espectador, de alguma maneira, experimente/vivencie um fragmento da viagem desses imigrantes.

⁹ Destaca-se que a obra foi o primeiro projeto em realidade virtual selecionado para o *Cannes Film Festival*. Foi também premiada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood com um Óscar especial.

Figura Nº 4. Imagem de divulgação da exposição *Carne y Arena*



Fonte: <https://www.konbini.com/mx/entretenimiento/carne-y-arena-llega-a-washington/> [último acceso 5 de noviembre 2019]

Segundo Iñárritu:

Mi propósito era experimentar con la realidad virtual para explorar la condición humana en un intento de romper la dictadura del encuadre dentro del cual las cosas simplemente se observan y reivindicar un espacio que permita al visitante vivir la experiencia directa de caminar con los pies de la persona migrante, ponerse en su piel y llegar hasta su corazón. (<http://carneyarenatlatelolco.com/sobre-carne-y-arena/>)

A obra foi organizada em três salas que mesclam exposição de arte interativa e simulação de realidade virtual. Ao entrar na primeira sala, o visitante deve tirar os sapatos e meias enquanto é orientado e equipado com uma mochila, fones de ouvido e óculos de realidade virtual. Nesse cenário, calçados que foram abandonados por imigrantes na zona fronteiriça estão espalhados pelo chão e a temperatura do ambiente é bastante baixa assim como

das *hieleras*.¹⁰ Na segunda sala, o visitante sente a areia no chão e ali a simulação em 360° é projetada nos óculos a partir do curta dirigido por Iñárritu. Virtualmente inserido neste espaço, onde há coiotes falando em inglês e, imigrantes falando em espanhol, o visitante se vê entre os personagens virtuais. Dentre eles, alguns são imigrantes indocumentados do México e da América Central com quem Iñárritu conversou e cujas histórias são contadas em seus retratos que estão na terceira sala da exposição. Na sequência, policiais chegam abruptamente com armas e cachorros ordenando (em inglês e espanhol) que todos parem imediatamente com as mãos para o alto; helicópteros sobrevoam o local iluminando-o com a luz do holofote. El periodista Owen Gleiberman describe las luces y sonidos de los helicópteros como *overwhelming*, adjetivo que en el idioma inglés alude a una experiencia tan abrumadora como insoportable. Continúa la descripción de su experiencia diciendo que de modo casi instintivo intentó huir de allí.¹¹ Enquanto é possível ouvir policiais ordenando imigrantes a se ajoelharem na areia, surge uma fumaça e, em seguida, o clima fica ameno: senhoras imigrantes cantam canções de ninar, coiotes outrora violentos leem livros de poesia. No entanto, esse mesmo clima vai se transformando e o cenário logo se torna outro, em que é possível ver barcos se aproximando com milhares de refugiados. Assim, os espectadores “testemunham” a prisão/captura de imigrantes por soldados da fronteira da forma como eles próprios são abordados pelos soldados como se estivessem sendo presos.¹² En una entrevista Iñárritu comenta que cada visitante reacciona de manera diferente a la experiencia: algunos permanecen inmóviles, otros obedecen la orden policial y se tiran al piso, otros buscan algún refugio para esconderse o se mantienen a cierta distancia intentando dilucidar qué acción seguir.

Para além dos elementos e aspectos técnicos que envolvem a elaboração da exposição, sobretudo no que se refere às inovações que aporta para o próprio cinema, nos interessa

¹⁰ Dados levantados pela *Freedom of Information Act* mostram que, perto da fronteira no sul dos EUA, existem as chamadas “las hieleras” ou “freezers”, que são gélidos centros de detenção para abrigar os imigrantes no período em que devem aguardar para serem enviados à prisão das forças legais de Imigração e Alfândega, de onde são repatriados ao país de origem, ou soltos até as audiências de imigração.

¹¹ Reseña de la instalación publicada en <https://variety.com/2017/film/reviews/carne-y-arena-review-alejandra-g-inarritu-1202438293/> [último acceso 5 de noviembre 2019]

¹² Esta descrição baseia-se no texto disponível em: <http://ffw.uol.com.br/noticias/arte/instalacao-de-realidade-virtual-de-alejandra-g-inarritu-carne-y-arena-convida-visitantes-a-vivenciar-a-realidade-de-imigrantes-e-refugiados/> e no relato de Silvestre López Portillo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hPraQ8q3eRw>. [último acceso 5 de noviembre 2019]

aquí destacar os sentidos e pensamentos que a experiência provoca, a partir de la descripción de la instalación y de las narraciones de personas que lo han vivido, ya que no se permite filmar ni realizar fotografías, a fin de promover que los visitantes vivan la experiencia en lugar de documentarla.

A diferencia de la propuesta artística de Josh Begley, la experiencia que propone Iñárritu se construye no sólo en torno a las imágenes, sino que se apoya en un universo sonoro y táctil. A ideia de utilizar de efeitos de realidade virtual não só para presenciar/observar (olhando de fora), como também vivenciar a experiência de atravessar a fronteira e a situação de prisão a que são submetidos milhares de migrantes que na fronteira entre México e Estados Unidos, confere a exata dimensão de “colocar-se no lugar do outro”. No resulta azaroso que las tres primeras sedes de *Carne y Arena* hayan sido Cannes, Milán y Los Ángeles. La localización busca interpelar directamente a las sociedades que contemporáneamente categorizan como ilegales a buena parte de los movimientos migratorios.¹³ Ao fazer o visitante da exposição “colocar-se no lugar do outro”, Iñárritu nos põe a pensar: quem é esse outro? O que distingue esse outro em relação a nós? A ideia de nação estaria acima do sentido de humano e humanidade? Desta forma, os sentidos de identidade e alteridade são constantemente questionados pelas imagens projetadas nas quais o visitante está virtualmente presente sendo ele e o outro ao mesmo tempo.

La experiencia que se crea con la instalación a través de las imágenes en tres dimensiones, del universo sonoro y táctil ofrece otro modo de mirar la frontera. Se trata de un modo de mirar desde adentro que, a partir de otra instalación, Claire Reddeman ha denominado mirar inmersivo (2018: 136). La instalación simultáneamente miniaturiza un área de frontera y la aleja de la abstracción cartográfica que la presenta como una línea continua. En un período de tiempo muy breve los objetos, las imágenes y la intensificación en la escucha de un conjunto de sonidos grabados o creados previamente - voces en español y en inglés, sirenas, helicópteros, gritos, llantos, aullidos de perros, entre otros - confluyen para re-espacializar una frontera como experiencia de un sujeto. La frontera-experiencia desestabiliza la frontera-línea, abstracción construida desde la imagen cartográfica. Por otra

¹³ Actualmente sigue presentándose en la ciudad de México, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

parte, si bien la instalación hace referencia a un frontera concreta, la operación de transformar el escenario en un océano así como la creación de un espacio único a partir de la experiencia vivida por cada visitante nos fuerza a pensar en la recreación de otros mecanismos, a través de los cuales se construye la alteridad, más allá de esa frontera particular y de las áreas de frontera en general.

“No cruzarás el puente antes de llegar al río”, Francis Alÿs: puentes móviles e imaginarios/geografías inestables

Francis Alÿs es un artista belga radicado desde 1986 en la ciudad de México. Arquitecto de formación, concibe sus obras como proyectos que ensamblan distintos géneros de imágenes - el dibujo, la pintura, el video y la fotografía- con acciones o *performances*. Las obras de Francis Alÿs, a semejanza de los trabajos de Josh Begley, son conjuntos y composiciones de imágenes. Sin embargo, los proyectos-obras de Alÿs están organizados desde su creación hasta su exhibición por el principio-atlas: principios móviles y provisorios que albergan lo múltiple e incluyen espacios o intersticios a partir de los cuales pueden surgir múltiples e inagotables correspondencias y analogías (Didí-Huberman, 2013 :14). Los videos de las *performances* están disponibles en la página del artista. No obstante, allí no es posible mirarlos en diálogo con el conjunto de imágenes y objetos que integran la obra-proyecto. Esta mirada integral y facetada de la obra solo puede darse en las exhibiciones en museos.

En el catálogo publicado en ocasión de la exhibición *Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*¹⁴, el curador Cuauhtémoc Medina destaca la visión que ofrece esa urdimbre de imágenes, acciones y objetos: “una visión poliédrica acerca de una variedad de escenarios que se han vuelto claves precisamente por su condición limítrofe, periférica y paradigmática de nuestros conflictos” (2015: 31). En este sentido, la frontera aparece como tema en varios proyectos de Francis Alÿs: la frontera Estados Unidos- México (*The loop*, un

¹⁴ Esta exhibición se presentó en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Ciudad de México), el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la *Art Gallery of Ontario* (Toronto) entre el año 2015 y 2017.

recorrido desde la ciudad de Tijuana a San Diego evitando cruzar la frontera física de Estados Unidos y México), la frontera de Jerusalén (*La línea verde*, un recorrido por la frontera de Jerusalén trazada durante el cese al fuego entre las fuerzas israelíes y la Legión Árabe en 1948 con una lata de pintura verde goteando) y la frontera Cuba- Estados Unidos (*Puente*, la formación de un puente flotante con barcos de comunidades pesqueras de La Habana y Cayo Hueso). La frontera se presenta como emplazamiento de la performance y a la vez como temática. En otro proyecto titulado *Cuando la fe mueve montañas*, un grupo de quinientos voluntarios desplaza una duna unos diez centímetros desde su posición original. Sin aludir a una frontera en particular, la obra de Alÿs sugiere la arbitrariedad y transitoriedad de las líneas fronterizas, incluso aquellas trazadas sobre elementos naturales.

La obra *No cruzarás el puente antes de llegar al río* documenta una acción/performance realizada en el Estrecho de Gibraltar, esos 13 kilómetros que, como señala el propio artista, se imponían como “el lugar más obvio para ilustrar esta contradicción de nuestros tiempos: ¿cómo puede uno fomentar la economía global y, al mismo tiempo limitar el flujo global de personas entre los continentes?” (Medina, 2015: 113). Nuestra experiencia reúne distintos modos de mirar la obra: un modo más integral al recorrer la exhibición en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires, un modo más analítico al leer el catálogo y mirar la selección de las imágenes allí reproducidas y, finalmente, un modo virtual y más individual al acceder al video de la performance a través de la plataforma Youtube que, de modo análogo a la reiteración del acto performático del montaje del corto, puede repetirse una y otra vez. Se trata de un video de ocho minutos que presenta una selección de imágenes filmadas de la performance. En la exhibición realizada en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires la proyección del video funcionaba como antesala de un conjunto de imágenes y objetos: un mapa expuesto en una mesa ubicada en el espacio central de la sala, una hilera de pequeños barcos hechos con sandalias, como los que llevan los niños en la performance, llegan hasta un espejo, un conjunto de pequeñas pinturas expuestas en conjuntos, una serie de hojas de diarios con imágenes y noticias sobre las migraciones de África a Europa expuestos en paneles junto a croquis y dibujos realizados por Alÿs.

El video divide la pantalla en dos ventanas adyacentes: cada parte trae a escena el desarrollo simultáneo de la acción en cada lado del estrecho. En cada sección de la pantalla

vemos una hilera de niños que ingresa al mar, una de ellas se inicia en Tarifa y la otra, en Tanger (Figura N° 5a). Cada niño *performer* porta en una de sus manos un barco miniatura y así en conjunto se delinea una línea de barcos. A medida que van entrando en contacto con el agua la acción se asemeja a un juego: los niños saltan, intentan esquivar las olas, se empujan, conversan y se van sumergiendo cada vez más en la profundidad del mar. El mar toma la totalidad de la pantalla en ambas secciones y por unos instantes solo podemos ver el agua en movimiento y algunos barcos en deriva, ya lejos del control y alcance de los niños. Luego, en el lado de la pantalla correspondiente a la hilera iniciada desde Tarifa a África de pronto aparece un niño que captura un barco, mientras que en la pantalla contigua solo seguimos viendo el mar. A partir de allí volvemos a ver la hilera de niños en ambas pantallas, aunque cada una avanza en sentido contrario: una de las hileras pareciera ingresar nuevamente al mar y la otra, en cambio, salir desde el mar hacia la playa (Figura N° 5b). El puente, aunque efímero, se ha realizado. Y como si se tratara de un juego que se ha disfrutado plenamente, el video vuelve a mostrar los niños re-editando una y otra vez la acción de ingresar y sumergirse en el mar. El artista dirá: “El mar será representando como la fuerza que siempre arrastra a los niños de vuelta a la orilla; los niños serán los héroes valientes que intentan engañar al destino [...]” (Medina, 2015: 143).

Figura N° 5. Captura de pantalla del video “No cruzarás el puente antes de llegar al río”



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=4qg7Bhgf1-k> [Último acceso 5 de noviembre 2019]

Nos interesa apuntar algunas de las dimensiones que el diálogo de las imágenes y objetos que integran esta obra nos ha suscitado para problematizar las fronteras en el mundo contemporáneo. Ya señalamos que en la exhibición el video es la imagen que abre el camino para mirar otras imágenes y objetos. Una vez que hemos asistido a la proyección del video, ingresamos a una sala que en su espacio central tiene un mapa-mesa con el Estrecho de Gibraltar como protagonista. Desde cada costa, y quebrando la bidimensionalidad de la imagen cartográfica, se erige un tenedor que se enlaza al otro. La proximidad entre Europa y África dibujada en los mapas exhibidos en la sala (en el mapa central y en la serie de mapas de las pinturas) emerge a través del artificio de colocar dos tenedores sobre el mapa-mesa ya no como una distancia, sino como una barrera arbitraria y

novisible en el mapa. Simultáneamente, esa distancia se vuelve puente, en la experiencia protagonizada por los niños y sus pequeños barcos (presentada en el video) pero también por esos cuerpos gigantes que a modo de sombras atraviesan con solo una zancada las siluetas cartográficas de dos continentes (presentada en las pinturas). Las hileras de niños que por momentos parecen unirse, los tenedores que se encuentran, dos siluetas de continentes unidas en una pintura, los cuerpos (aunque como sombras) sugieren que se ha logrado atravesar esa distancia. Sin embargo, los puentes construidos se vuelven inestables e ilusorios como los tenedores dispuestos sobre el mapa-mesa o como esa línea de niños y barcos que cada ola del mar se empeña en desarmar rítmicamente.

La idea poética de hacernos mirar la travesía de África hacia Europa en espejo de una travesía desde Europa a África y a la vez como un juego funciona como un efectivo contrapunto de los clichés visuales construidos y en circulación por los medios de comunicación. El acto de jugar asemeja a todos esos niños y vuelve irrelevante el lugar de origen y el lugar de destino: de ningún lado del todo y de todos lados un poco, como señala el epígrafe inicial de este artículo. Los movimientos de población, de modo semejante al acto de jugar, toman una dimensión temporal que excede ampliamente la temporalidad de la construcción de las naciones. Pasar, cruzar, hacer un puente se convierten en acciones que constituyen nuestra condición humana y de este modo, se propone otro modo de mirar los movimientos de población: ya no son ellos los que infringen las normativas, son las naciones (y sus fronteras) las que obturan un modo de vivir y de experimentar el mundo y que dibujan dos territorios simultáneamente reales y ficticios: el territorio de la inmigración y el territorio de la emigración. La performance nos coloca en una perspectiva temporal de más larga duración y así instala interrogantes sobre qué es lo que define y cataloga como no-autorizado a los movimientos migratorios.

La obra se reserva todavía una experiencia más que se construye a partir de una serie de objetos que nos remiten directamente a la performance. Nos referimos al espejo de pie colocado en la sala hasta el cual llega una hilera de barcos miniatura. El espejo nos devuelve nuestra propia imagen y así nos sitúa en la travesía/juego que en la performance protagonizaron los niños. Ya no se trata de los migrantes africanos (de los titulares y fotografías de la prensa escrita), tampoco de los niños europeos y africanos que ingresan en

el mar en el video, la instalación nos convierte a cada una de nosotras en las protagonistas de un acto de pasaje, de tránsito, de cruce. El espejo nos devuelve nuestra imagen y con ella el interrogante que plantea el artista: “Si una fila de niños sale de Europa hacia Marruecos, y una fila de niños sale de África hacia España, ¿se encontrarán las dos filas en la quimera del horizonte?” (Medina, 2015: 135).

Conclusiones

Se, por um lado, as imagens têm contribuído para a construção, sustentação e reafirmação de determinadas ideias de nação, por outro lado, possibilitam seu questionamento e a proposição de outros sentidos para o nacional. As obras dos artistas contemporâneos trabalhadas neste texto situam-se nesta direção: ao mesmo tempo em que colocam em tensão/questionamento os sentidos fixos e restritivos das fronteiras circunscritas ao Estado Nação, intencionam ampliar tais sentidos destacando a dimensão dinâmica e cambiante do humano em suas construções identitárias. Estas (in) tensões evidenciam-se na sua temática, na sua própria produção, no público que os artistas imaginaram para suas obras e nas suas formas de circulação. Así por ejemplo, JR, un artista francés elige pensar y situar su instalación en la frontera mexicana-estadounidense pero también, a través de una serie de fotografías y videos disponibles en su sitio web, nos permite acercarnos a aquella experiencia, desde una ciudad situada en Brasil y otra situada en Argentina. Francis Alÿs, un artista belga que vive en México (incluso comienza su trayectoria artística allí) monta la instalación simultáneamente en Marruecos y en España. La performance no termina allí, sino que su autor la recrea en Buenos Aires, en la ciudad de México, en La Habana y en Toronto. Iñárritu presenta su instalación de realidad virtual primero en ciudades de Estados-nacionales que catalogan parte de las migraciones contemporáneas como ilegales. En otras palabras, estos artistas imaginan públicos para sus obras que traspasan los límites territoriales de los estados-nacionales.

Guardadas as devidas diferenças nas composições imagéticas elaboradas pelos artistas, as obras nos afetam e nos provocam a pensar, entre outras questões, no caráter limitado e simplista das identidades construídas essencialmente a partir do nacional. Assim o fez JR, quando transformou a imagem da cerca que separa o México dos Estados Unidos no berço

onde brinca alegremente o pequeno Kikito. Os olhos do sonhador, imagem instalada por entre a cerca no dia do piquenique gigante, foi também uma maneira de dizer que o humano não cabe, que transborda o nacional. Francis Alÿs e Alexandro Inárritu, por diferentes aportes técnicos e formas de utilização das imagens, problematizam as relações identidade/alteridade ao colocarem o visitante/espectador no “lugar do outro”. Begley, por sua vez, ao nos conduzir virtualmente ao lugar preciso/real (mesmo que este não seja identificado por um nome) onde trajetórias humanas foram interrompidas por tentar em transpor os limites territoriais estabelecidos pela nação, de certa maneira, também nos coloca mais próximos desse outro. Las cuatro obras/instalaciones presentan cómo la vida, el movimiento, los intercambios siguen *a pesar de* las fronteras y de los sucesivas acciones por convertirlas en barreras. Alÿs nos hace conocer en el catálogo de la exposición los sucesivos inconvenientes que el equipo fue sorteando a un lado y a otro lado del mar Mediterráneo para poder realizar la instalación. La instalación de JR se construye en torno a las condiciones impuestas por ese límite en el que se ha materializado una frontera. Todas las obras nos presentan otro modo de mirar los desplazamientos en las fronteras y así cuestionan “la percepción del desplazamiento territorial como algo patológico” que los nacionalismos han ido sedimentando como sentido común (Alonso, 2006: 177).

Si bien, tres de los artistas con los que hemos trabajado proponen un encuentro *in situ* con sus obras, nosotras hemos conocido, accedido y analizado cada una de ellas desde la pantalla de nuestras computadoras. En efecto, las obras de todos estos artistas buscan afectar a quien se encuentra con ellas - *in situ* o a través de una pantalla de computadora - e interpelarlos a través de elementos y dimensiones que ponen en duda el adentro y el afuera. Todas tensionan lo nacional desde el propio acto de mirar, ya sea al concebirlas para ser miradas desde múltiples pantallas o al proponer con ellas la desestabilización del adentro y del afuera al mirar. De modo análogo a la experiencia de escribir (y leer) entre-lenguas, las formas de circulación de estas obras funcionan como la mesa que se extiende a ambos lados del cerco: ellas nos desafían a advertir esas prácticas que, mediadas por las coordenadas temporales, espaciales y culturales e inscriptas en nuestras historias y trayectorias personales, atraviesan nuestras identidades y a la vez nos convocan a re-inventarlas precisamente a partir de esas diferencias.

Bibliografía

- ABINZANO, Roberto Carlos (2001) Integración regional en áreas de frontera. Argentina, Brasil y Paraguay: los movimientos sociales. *Revista del CESLA*, N° 2, p. 195-233.
- ABINZANO, Roberto Carlos (2004) Procesos transfronterizos complejos: el caso de la Triple Frontera. *Cuadernos de la Frontera*, N° III.
- ALBUQUERQUE, José Lindomar C. (2010) *A dinâmica das fronteiras: os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai*. Annablume, São Paulo.
- ALONSO, Ana (2006) Políticas de espacio, tiempo y sustancia: formación del estado, nacionalismo y etnicidad. In: CAMUS, Manuela [compiladora] *Las ideas detrás de la etnicidad*. Una selección de textos para el debate. Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica -CIRMA-, Antigua Guatemala.
- ANDERSON, Benedict (2013) *Comunidades imaginadas*. Companhia das Letras, São Paulo.
- BANDIERI, Susana (2005) *Cruzando la cordillera...La frontera argentino-chilena como espacio social*. CEHIR- UNco, Neuquén.
- BIDASECA, Karina, SIERRA, Marta (2014). Políticas de lo mínimo: genealogías coloniales en los mapas del Sur. In: *Estudos Feministas*, 22 (2), 304: 617-625.
- COSGROVE, Denis (2001) *Apolo's eye. A cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres.
- DIDÍ-HUBERMAN, Georges (2013) *Atlas ou a Gaiaciência inquieta*. O Olho da história, 3. Lisboa, KKYM +EAUM.
- DIDÍ- HUBERMAN, Georges (2014) La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En: SCHWEIZER, Nicole. [dirección], *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones metales pesados, Santiago de Chile.
- DIETZ, Circe Inês (2008) *Cenários contemporâneos da fronteira Brasil-Argentina: infra-estruturas estratégicas e o papel dos atores no processo de cooperação/integração transfronteiriça*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Porto Alegre.
- FERRARI, Maristela (2011) *Interações transfronteiriças na zona de fronteira Brasil-Argentina: o extremo oeste de Santa Catarina e Paraná e a Província de Misiones (século XX e XIX)*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis.
- GABLER, Karsten, HEVILLA, Cristina, ZUSMAN, Perla (2016) Reestructuración capitalista y procesos de territorialización en la frontera argentino-chilena de los Andes Centrales. In: *Política/ Revista de Ciencia Política*, 54 (2): 107-125.
- GASPAROTTI NUNES, Flaviana (2019) Imagens da(s) fronteiras(s) em livros didáticos de geografia brasileiros e argentinos: o que existe além dos muros? In: *Punto Sur. Revista de Geografía de la UBA*, 1 (julio-diciembre 2019): 144-165. doi: 10.34096/ps.n1.6917.
- GRAHAM, Stephen (2016) *Vertical. The city from satellites to bunkers*. Verso, London.
- HEVILLA, Cristina, ZUSMAN, Perla (2009) Borderwhichunite and disunite: mobilities and development of new territorialities on the Chile-Argentina frontier. In: *Journal of Borderlands Studies*, 2009, 24-3: 83-96.
- JELIN, Elizabeth (2000) Fronteras, naciones y género. Un comentario. En: Grimson, Alejandro [compilador] *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Ed. Ciccus/La Crujía, Buenos Aires.
- LOIS, Carla (2014) *Mapas para la nación*. Episodios en la historia de la cartografía argentina. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- MEDINA, Cuauhtémoc (2015). *Francis Alÿs: Relato de una negociación*. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura. Akian Gráfica Editora, Buenos Aires.

NUÑEZ, Andrés (2012) El país de las cuencas: fronteras en movimiento e imaginarios territoriales en la construcción de la nación. Chile. Siglos XVIII-S XIX. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de noviembre de 2012, vol. XVI, n° 418 (15).

NUÑEZ, Andrés, SÁNCHEZ, Rafael, ARENA, Federico (2013) *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos*. La cordillera de los Andes como espacialidad sociocultural. Instituto de Geografía PUC, Santiago de Chile.

REDDLEMAN, Catherine (2018) *Cartographic abstraction in contemporary art*. Seeing with maps. Routledge, New York 2018.

SANTIAGO, Luiz (2018) *Crítica/Visages, Villages*. 25/01/18. Disponible en: <http://www.planocritico.com/critica-visages-villages/>

SCHWARTZ, Joan, RYAN, James (2003) *Picturing place*. Photography and the Geographical Imagination. Routledge, Londres.

SEGATO, Rita (1998) *Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global*. Série Antropologia 234. Departamento de Antropologia. Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília.

TAGG, John (2005) *El peso de la representación*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

TUFTE, Edward (2012) *Visual explanations*. Graphic Press, Connecticut.

ZUSMAN, Perla (2017) La técnica y la definición de las fronteras. *Revista de Geografía Norte Grande*, 2017, 66: 49-60. Disponible en Internet: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34022017000100004&lng=es&nrm=iso