

Arte de frontera: (re)creando intersticios en Tijuana y Salvador de Bahía*

SANDRA AMELIA MARTÍ

Departamento de Síntesis Creativa, CyAD, UAM Xochimilco
samarti@correo.xoc.uam.mx

VALERIE V. V. GRUBER

Africa Multiple Cluster of Excellence, Universidad de Bayreuth
Valerie.Gruber@uni-bayreuth.de

PALABRAS CLAVE

Ciudad
Intersticio
Arte de frontera
Cromática del poder

KEYWORDS

City
Interstice
Border art
Chromatics of power

Un mundo marcado cada vez más por las desigualdades, violencias y restricciones de movilidad, nos motivó a analizar fenómenos relacionados con las fronteras, sean políticas, geográficas, simbólicas, sociales, psicológicas o virtuales, que controlan cuerpos y regulan vidas. Dichos fenómenos se encuentran presentes en las fronteras internas y externas de muchos países latinoamericanos. En este texto planteamos que el arte de frontera está evidenciando la cromática del poder, (re)creando intersticios que dismantelan la estructura jerarquizada de separación. Nos referimos a proyectos que se nutren y retroalimentan de diversos discursos, acciones y posibilidades simbólicas, en zonas intersticiales de espacio y tiempo, caracterizadas por oposiciones antonómicas, como centro/periferia, superioridad/inferioridad o riqueza/pobreza. Estos proyectos se nombran como arte de frontera, comprendiendo como tal, aquél que procura reconocer y replantear cualquier tipo de límite, realizado por artistas que enfocan su interés en espacios impregnados de violencia, incomprensión, conflictos, diferencias, resentimientos y malentendidos. Para analizar este acontecer seleccionamos las fronteras nacionales e intraurbanas pertenecientes a las ciudades de Tijuana (México) y Salvador de Bahía (Brasil).

A world increasingly marked by inequalities, violence and mobility restrictions motivated us to analyze phenomena related to boundaries, whether political, geographical, symbolic, social, psychological or virtual, that control bodies and regulate lives. These phenomena are present on the internal and external borders of many Latin American countries. In this text we propose that border art is evidencing the chromatics of power, (re)creating interstices that dismantle the hierarchical structure of separation. We refer to projects that are nourished and fed back by various discourses, actions and symbolic possibilities, in interstitial zones of space and time, characterized by antonymic oppositions, such as center/periphery, superiority/inferiority or wealth/poverty. We understand border art as that which seeks to recognize and rethink any type of limit, carried out by artists who revolve around spaces impregnated with violence, misunderstanding, conflicts, differences, resentments and misunderstandings. To analyze these phenomena, we focus on the national and intra-urban boundaries of Tijuana (Mexico) and Salvador da Bahia (Brazil).

DESARROLLO DEL TEMA

La presente reflexión se inserta en los estudios culturales de fronteras políticas, geográficas, simbólicas, sociales, psicológicas o virtuales, que colocan el énfasis en los procesos de globalización que promueven los flujos globales, el individualismo radical y las identidades de resistencia en los espacios fronterizos. El fenómeno que se analiza podemos observarlo en las fronteras internas y externas de muchos países. Seleccionamos las fronteras nacionales e intraurbanas pertenecientes a las ciudades de Tijuana (México) y Salvador de Bahía (Brasil) para mirar acontecimientos insertos en lo que llamamos arte de frontera. Ambas fronteras, así como los casos de estudios seleccionados, refieren a situaciones que aparentemente están desvinculadas pero, en un determinado momento, comienzan a vincularse, desmantelando la jerarquización de la separación. Otro aspecto relevante deriva de que ambas ciudades representan una geopolítica imaginada entre habitantes racializados. Estas construcciones rígidas se basan en naturalizar el mundo blanco como rico y privilegiado, al contrario del mundo mestizo y negro que se discrimina como indisciplinado y pobre. Las y los artistas que se presentan relacionados con la frontera de Tijuana serán: Guillermo Gómez Peña (México), JR (Francia), Sandra Martí “Besadora de ciudades” (Argentina-México). Respecto a Salvador de Bahía, contemplaremos el arte de frontera del *bloco afro* Malê Debalê, del grupo Sem Limites y del Acervo da Laje (todos de Brasil).

Polkinhorn observa:

El arte, que tradicionalmente ha traficado con ilusiones, requiere de sus propias mitificaciones estructurales para poder introducirse en la máquina mercantil de las relaciones capitalistas (1991: 21).

* Este artículo es un resultado de investigación realizada dentro del Africa Multiple Cluster of Excellence de la Universidad de Bayreuth, financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundación Alemana para la Investigación Científica) bajo la Estrategia de Excelencia de Alemania-EXC 2052/1-390713894.

El texto es una versión revisada y ampliada de la ponencia presentada por las autoras en el Congreso Virtual LASA 2021: “Crisis global, desigualdades y centralidad de la vida”, en la mesa “Arte de frontera, migración y desigualdad”, el día 27 de mayo de 2021.

Parafraseando al autor Polkinhorn, los artistas que mencionamos no refieren a la frontera desde la imaginería estereotipada de lo fronterizo; por lo tanto, no buscan que esta realidad se plasme en sus obras, sino que los símbolos que la definen, los estados de ánimo que la recorren, se descubran o aparezcan metamorfoseados. En consecuencia, este texto rehúye el estereotipo fronterizo de cómo se piensa y representa a los migrantes, acompañados por imágenes de la alambrada, la Virgen de Guadalupe, etc., pero también reconocemos que parte del arte realizado en los estados fronterizos es de gran diversidad y carece de un modelo rector. Cada artista es como su propia causa, cada creador un enfoque en sí mismo. Dependiendo del caso, heredan tanto las tradiciones nombradas como aquellas irrupciones propias del acontecer (Polkinhorn, 1991: 19 a 24).

Evidenciar el arte de frontera, como práctica a lo largo de la frontera Estados Unidos-México, y las fronteras entre diferentes barrios y grupos racializados en Salvador de Bahía, implica percatarnos en su potencial para la decolonialidad, como expresa Albán Achinte (2009: 90), que está “humanizando la existencia en el sentido de devolver la dignidad a quienes por fuerza del proyecto hegemónico moderno/colonial fueron considerados inferiores o no humanos”. El autor profundiza aún más:

De esta manera, se construyó una temporalidad que implicaba un *antes* y un *después*. En el *antes* quedaron ubicados todos aquéllos que fueron determinados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia, en este sentido se construyó lo *pre-*, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el *después* se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurándolas en sus cosmogonías, sistemas alimentarios, formas productivas, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal generó. Quizá podríamos hablar de una *cromática del poder* que ha perdurado en el tiempo, transformándose, sofisticándose y sutizando el sistema de exclusión que originó (2009: 84).

Para precisar más este enunciado agregaremos que arte de frontera es —entre muchas otras maneras de comprenderlo— aquél que procura reconocer y replantear cualquier tipo de límite existente, no sólo geográfico, sino aquéllos fundados en parámetros políticos, sociales, étnico-raciales, contextuales, simbólicos, morales o psicológicos. Es necesario aclarar que al decir arte de frontera no nos referimos al arte regional con su peculiar pintoresquismo o para mostrar cómo los nativos aún viven a la saga de los cambios producidos por una vida que cultiva la hegemonía transnacional urbana. Tampoco hacemos alusión, únicamente, a la frontera política de México con Estados Unidos, que tiene una locación física de 3 200 kilómetros de longitud, planteada así históricamente por políticos y cartógrafos militares, o las fronteras socio-geográficas entre barrios auto-organizados conocidos como favelas y barrios de clase media-alta en Brasil, frecuentemente fortificadas a través de muros, cercas eléctricas y vigilantes de seguridad. Más bien nos referimos a aquellas fronteras en que los artistas enfocan su interés, evidenciando la violencia e incomprensión de un espacio que despliega —desde hace décadas— conflictos, diferencias, resentimientos y malentendidos.

Lo anterior implica una comprensión amplia de las fronteras, abrazando tanto las fronteras sociales como aquéllas simbólicas. En la intersección entre lo social y lo simbólico surgen, por ejemplo, fronteras étnico-raciales, con las que se construyen identidades personales y colectivas; fronteras morales, que se usan como pretexto para negar el respeto a ciertos grupos sociales o naciones enteras; y fronteras estéticas, con las que se pueden cimentar o transformar adscripciones identitarias (Lamont, 2017; Pachucki et al., 2007). Las fronteras pueden crear un sentido de comunidad, permitiendo tanto la identificación y pertenencia como la diferenciación y delimitación (Moura, et al., 2021). Por lo tanto, es importante entender que las fronteras, a diferencia de los muros, no sirven principalmente para impedir los intercambios, sino para regular los tránsitos e interacciones transfronterizas (Velasco, 2019). El arte de frontera tiene un papel fundamental al permitir los movimientos de conocimientos y crear un sistema intersticial de narrativas y símbolos compartidos.

La palabra intersticio queda integrada, según su significado más común, como la

idea de abertura o espacio de oportunidad en una superficie. Proviene del latín “*interstitium*”, refiriéndose a la distancia o el espacio que existe entre dos sitios o entre dos momentos. De esta manera, es factible que, en algunos casos, se atienda a su uso como intervalo. Por medio de los casos presentados se conciben los espacios de exhibición cultural como tránsito que posibilita el intersticio, toda vez que estos proyectos manifiestan multiplicidad de posibilidades y la controversia de los límites. En el accionar de los proyectos, se admite el estado de transición y el deambular por diferentes disciplinas, ya que atraviesa sin escrúpulos los márgenes, al tiempo que abruma los códigos operacionales del arte; es decir: intervenir en tanto modificar y apartarse al insinuarse lo fijo. El intersticio presenta una cualidad interdisciplinar, por lo que conviene tener en cuenta un análisis en torno a la corporalidad. Es así que Merleau-Ponty plantea que:

La experiencia del cuerpo nos hace reconocer una imposición del sentido que no es la de una consciencia constituyente universal, un sentido adherente a ciertos contenidos. Mi cuerpo es este núcleo significativo que se comporta como una función general y que, no obstante, existe y es accesible (2000: 164).

Lo enunciado se ubica en mayor o en menor medida en todos los casos nombrados en el texto.

Pavis (2000) indica que el *performance* se ubica en aquel intersticio que da lugar a un espacio alternativo, porque instaura una experiencia entre dos mundos: la realidad y, por otra parte, la apropiación espacio-temporal del entorno. Es decir, se encuentra en el sitio de la realidad y en el espacio alternativo que se crea a partir de la acción, lo que conlleva a una zona de suspensión del lugar, espacio desconcertante en el sentido de que aparece un escenario ficcional, pero que tampoco niega (e involucra) el ambiente cotidiano establecido por las tensiones presentadas. Intersticio también es su natural hibridez de soportes artísticos derivados de las artes visuales, el teatro, la danza, la literatura, etc., mediante lo cual permite una disolución de fronteras entre las artes, situándose en el límite. Por ende, alude al estadio umbral, como lo expone Grumann Sölter (2008).



Figura 1. Frontera México-Estados Unidos, Ciudad de Tijuana. Intersticios entre la tierra y el mar.
Fotografía: Sandra Martí (2016).

Concebimos el arte de frontera como una forma particular del *artivismo*, comprendiendo que es un arte activista que pretende cuestionar y comprometerse con las funciones políticas, educativas y sociales. En esta línea las y los artistas individuales o colectivos, anónimos o identificados, intentan evidenciar el desequilibrio social (Giannetti, 2004). La fuerza del artivismo no radica simplemente en su vanguardia estética, sino en su poder revulsivo para señalar la injusticia, la desigualdad o el vacío en el desarrollo humano. Entre sus lenguajes, utiliza la resemantización (recubrir o rescatar significados) de los objetos, espacios o edificios, como función revivificante en el mundo de sensaciones y cogniciones humanas. Deja huella de la humanización necesaria de la vida en las grandes ciudades con sus fronteras racializadas, cuya psicologización y alienación (Appadurai, 2001; Simmel, 2002) ha conducido a los espacios con ínfimo significado, hurtados a la participación del individuo (como observaremos en el caso del Acervo da Laje).

Para analizar las prácticas artísticas desplegadas en intersticios espaciales, Valerie Gruber realizó tres estancias de investigación en Salvador de Bahía entre 2016 y 2019 (que suman ocho meses en total), detectando un aumento gradual de la polarización social y la violencia urbana. Sandra Martí

estuvo en la ciudad de Tijuana en 2016, allí se percató de que la vida cotidiana de la frontera era aparentemente social y comercial, pero en estos últimos años se ha vuelto cada vez más tensa.

TIJUANA: ARTIVISTAS EN BÚSQUEDA DE MÚLTIPLES INTERSTICIOS

El municipio de Tijuana se localiza al noroeste de la entidad federativa de Baja California en la región norte de México y colinda al este con el municipio de Tecate, al sur con los municipios de Ensenada y Playas de Rosarito, al oeste con el Océano Pacífico y al norte con el condado de San Diego en el estado de California en Estados Unidos de América. El nombre de esta ciudad, y del mismo municipio, se debe a la contracción de la palabra Tía-Juana, que se refiere al nombre de la rancharía “La Tía Juana” que existía en la primera mitad del siglo XIX (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal-INAFED, 2021).

La franja fronteriza ha experimentado uno de los crecimientos poblacionales más significativos e interesantes del país durante este siglo. Al ser la segunda ciudad más poblada de México, destaca por su vasta multiculturalidad y gran venta de artesanías propias de la región, así como de diferentes sitios del país. Al mismo tiempo representa la frontera entre lo que se ha construido



Figura 2. Frontera México-Estados Unidos, Ciudad de Tijuana. Intersticios entre rejas, imágenes y carteles. Fronteras arenosas. Fotografía: Sandra Martí (2016).



Figura 3. Frontera-intersticio México-Estados Unidos, Ciudad de Tijuana. Fronteras al límite de la intervención: el territorio de la objetividad; límites de la autoría: territorios de la propiedad; límites del otro: territorio de la identidad; límites de lo privado: el territorio de los afectos. Fotografía: Sandra Martí (2016).

como el Norte y el Sur, el mundo blanco y el mundo mestizo-negro, la riqueza y la pobreza, la ilusión del desarrollo y del atraso (Figuras 1-3). Esta zona fronteriza despliega una intensa actividad migratoria (legal e ilegal), por lo que se investigaron artistas que interactúan con habitantes de ambos países: Guillermo Gómez Peña (México, EUA), JR (Francia), Sandra Martí “Besadora de ciudades” (México, Argentina).

**GUILLERMO GÓMEZ PEÑA:
LA FRONTERA COMO INTERSTICIO
CULTURAL**

Un destacado artista mexicano, Guillermo Gómez Peña,¹ chicano por adopción, nos plantea:

- Ninguna nación, comunidad o individuo puede reclamar pureza racial, sexual o estética.
- Los límites políticos serán simbólicos mas no culturales o económicos.
- El nuevo esperanto fronterizo estará impregnado de la jerga corporativa y los medios de comunicación (Gómez, 2002: 136).

A partir de estas palabras, observamos cómo el autor formula interrogantes o propuestas de respuestas individuales –hipótesis– sobre una problemática móvil que se desplaza e invierte continuamente. Para Gómez Peña el *performance* es, entre otras cosas, “un ejercicio de libertad ciudadana y un experimento de sociología y antropología radicales” (2002: 17). El autor desarrolla reflexiones en torno a los trastornos de la identidad, ya que nunca es dada, recibida o alcanzada, sino que sufre un proceso interminable y fantasmático de transformación, sobre todo, cuando los Estados acentúan

¹ “Desde 1978 Guillermo Gómez Peña (México, 1955) radica en Estados Unidos y actualmente es reconocido, junto con la organización artística La Pocha Nostra, como un pionero del *performance* en ambos territorios. No obstante, su producción ha rebasado los límites de esta disciplina para expresarse en otras plataformas como las artes visuales, la fotografía, el ensayo, la imagen-movimiento y la poesía. Gómez Peña se ha preocupado por narrar la experiencia México-americana en un intento por forjar una ciudadanía radical y así combatir “la visión monocultural que pervive en las sociedades donde se desenvuelve” (Gómez, 2002: 20).

asimétricamente la idea de que identidad es un documento o una determinación político-jurídica.

El arte de frontera, entonces, deconstruye la oposición centro-margen; desplaza, desliza e invierte los términos en un movimiento continuo, subvirtiendo las jerarquías planteadas originalmente; la frontera es

hibridez. En esa área, las ideas de centro y periferia no pueden entenderse como polos estáticos y opuestos, sino que hay una operación de dislocación permanente. Al respecto, Gómez Peña agrega: "...los artistas se han vuelto fronterólogos, expertos en cruces de fronteras, antropólogos, vernáculos y diplomáticos interculturales" (Gómez, 2002: 140).

El juego consiste en cruzar líneas administrativas con planteamientos legislativos distintos, a menudo trazadas con la tinta de la injusticia. Son diversos los enfoques performativos planteados por el artista, como así también cantidades de instalaciones acordes. Véase la portada de su libro y algunas imágenes alusivas al tema (Figuras 4-7).

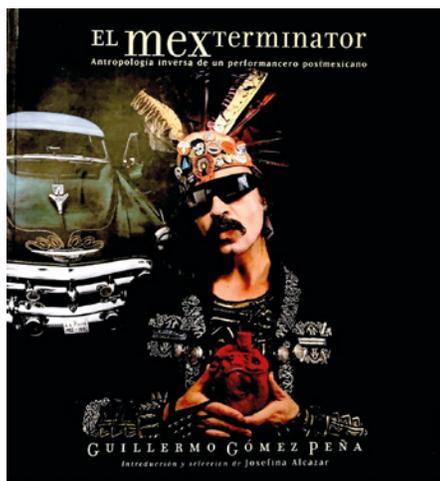


Figura 4. Guillermo Gómez Peña (2002), "El Mexterminator".



Figura 6. Rangers texanos posan con sus víctimas mexicanas. Fuente: Gómez, 2002: 108.



Figura 5. Michael Schnoor y Robert Sánchez en "El fin de la línea", performance bi-nacional del Taller de Arte Fronterizo (1986). Un dulce "pirulín" saludando a una hoja de "nopál". Fuente: Gómez, 2002: 46.

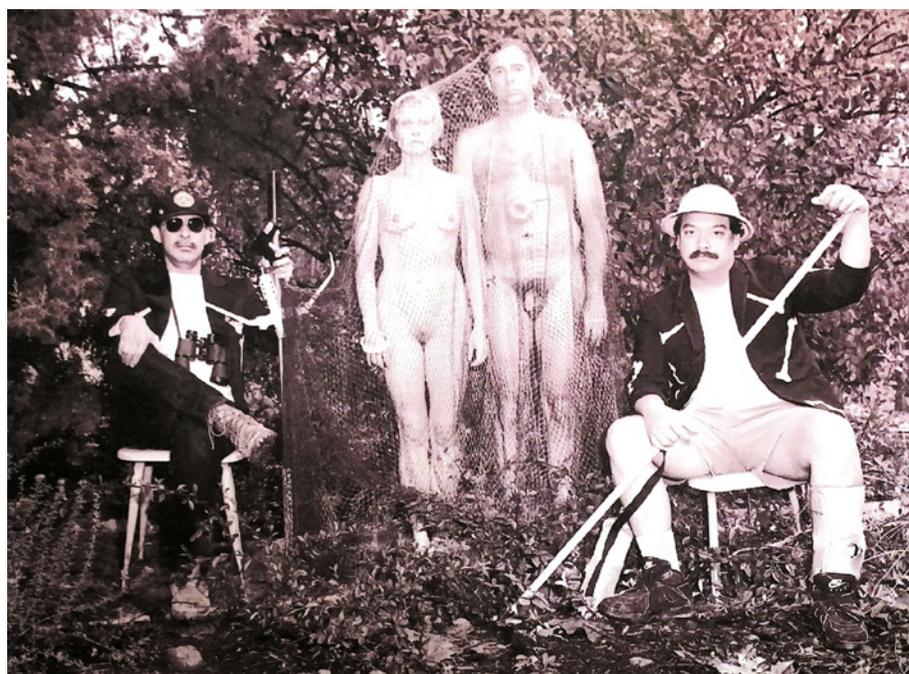


Figura 7. "Los antropolocos chicanos", Robert Sánchez y Richard Lou, capturan a una pareja de salvajes anglosajones. Fuente: Gómez, 2002: 132.

Orozco Quiyono (2013) expresa que este tipo de *performance* se encuentra abierto a una experimentación de vasta exploración, donde los objetos de todo tipo usados y manipulados, adoptan una intención simbólica o referencial, o bien los objetos pueden ser vaciados de su significado y contenido, de acuerdo con la intención del artista. En este *performance*, el artista involucra a otras personas, omitiendo su propia presencia para dar sentido a un determinado concepto. Este proyecto es provocador y transgresor para motivar la reflexión del público acerca de temas diversos y ser generador de acciones simples, lúdicas o absurdas que rompen el orden cotidiano. Este *performance* efímero, se documenta en video y registro fotográfico, dando como resultado otro producto artístico. Gómez Peña (2002: 21) nos afirma:

El Performance es un espacio de experiencia multidimensional, y por lo mismo, hay una gran variedad de performances. El/la artista de performance reflexiona sobre el arte mismo, sobre el artista y sobre el producto [...]. Las y los performanceros se presentan a sí mismos, es la acción del artista en tiempo real donde su cuerpo, es a la vez significativa y significado. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado. Las y los performanceros suelen jugar con la paradoja y la contradicción, con el pastiche y la yuxtaposición de imágenes y objetos, para subvertir las ideas y los conceptos que cuestionan.

JR: FRONTERAS EN DIFRACCIÓN, GIGANTOCOPIAS EN ACCIÓN

Jean René es un artista francés² que se dedica al arte callejero y es conocido como “el

² Jean René, más conocido por su pseudónimo JR (París, 22 de febrero de 1983) es un artista callejero y fotógrafo francés, también conocido como el “fotógrafo clandestino”. Toma fotografías en blanco y negro que después de ampliadas son pegadas en grandes muros en la ciudad a la vista de todos, ya que el mismo dijo que “la calle era la galería más grande del mundo”. Habiendo comenzado en las calles de París, JR ha alcanzado gran reconocimiento internacional. El trabajo de JR es conocido en diversas ciudades del mundo donde incluso ha realizado grandes exposiciones, pero sigue permaneciendo anónimo ya que no enmarca sus enormes trabajos, pues desea dejar espacio para el encuentro entre el protagonista y el intérprete en sus obras (<https://culturafotografica.es/jr-arte-activista/>)



Figura 8. Fotografía: JR (2017). En www.jr-art.net/projects/migrants-picnic-across-the-border.



Figura 9. Personas en un *picnic* comiendo la misma comida, compartiendo el agua, disfrutando de la misma música (una mitad de la banda en cada lado) alrededor de los ojos de una *dreamer*... Fotografía: JR (2017). En www.jr-art.net/projects/migrants-picnic-across-the-border.

fotógrafo clandestino”, aunque él mismo se autodefine como activista. Entre algunos de los lugares que han sido testigos de su arte se encuentran las favelas de Río de Janeiro en Brasil, los barrios populares de Kenia, las calles de París, los territorios palestinos y las fronteras mexicanas. Para JR la frontera es una difracción continua, en tanto que ambos países son intérpretes de los acontecimientos políticos mediatizados que invisten a las fronteras, contrastando esto con aquellas vivencias cotidianas que experimentan las personas que habitan pacíficamente en las fronteras y que pasan inadvertidas.

A 32 km de la ciudad de Tijuana, se encuentra una instalación, en la región fronteriza de Tecate (Baja California), que colinda con la ciudad del mismo nombre en el condado de San Diego. JR instaló una foto mo-

numental de Kikito, un niño de un año que vive en esta área. La foto fue instalada en el terreno de una familia mexicana justo en frente de la frontera con California. La idea surgió del anuncio del presidente de Estados Unidos, Donald Trump, de construir un muro de gran altura a lo largo de la frontera mexicana (Pessiot, 2017). Se espera que cuando la gente se desplace para ver la obra, se inicie una conversación con los guarda fronteras, con la gente del otro lado, con quien se puede hablar a través de la cerca. A pesar del contexto político tenso, la foto de la instalación viajó por todo el mundo a través de las redes sociales y generó preguntas (Figuras 8 y 9). Muchos comentarios en la cuenta Instagram de JR apuntan más a saber quién es este niño, qué le llamó la atención (Pessiot, 2017).

SANDRA MARTÍ “BESADORA DE CIUDADES”: FRONTERA QUE INVOKA UNA RELACIÓN AFECTIVA-LÚDICA

Besadora de Ciudades es el nombre del *performance* realizado por Sandra Martí,³ proyecto integrado a los códigos del arte urbano, que se desarrolla desde 2008 en diversas ciudades, tanto de México como en otros países. Es un proyecto que recupera el cuerpo en estado afectivo, fuera del conjunto de marcos normativos o disciplinamientos a los que presuntamente debiera someterse un cuerpo de mujer. Es una investigación que, en buena medida, toma en cuenta la práctica de la metodología del *flâneur*, pues ejecuta la acción de caminar, recorrer y sentir espacios, pero con la variante de que al final pretende colocar en ellos pequeñas y simbólicas huellas referenciales, en este caso besos, los cuales se efectúan, depositan, graban, pintan (estampan), en sitios tan disímolos como obras gráficas colocadas ya en la calle, o bien sobre lugares y objetos del mobiliario urbano que despierten algún interés en particular. El trasfondo del ejercicio del besar es que existen acciones performáticas que permiten percibir (así sea parcialmente) la atmósfera anímica de una ciudad, al tiempo que en torno a ella se activa una resignificación amorosa, espontánea y lúdica (Martí, 2020: 89).

Desde el intersticio entre ciudad y *performance* urbano afloran besos que serán guías para seguir descubriendo caminos, desplazamientos: una reconducción de una forma de conocimiento hacia otra perspectiva (Figura 10 y 11). Por lo demás, esta forma de explorar mi cuerpo de mujer, la urbe, el paseo (el recorrido) y la acción como polinización de la práctica estética, nos permite bosquejar una dimensión cognitiva que contribuye a detectar otros signos o huellas casi invisibles, mismas que al fin se dejan encontrar

³ Sandra Martí es artista visual e investigadora argentina-mexicana. Una de las fundadoras del Colectivo Minas de Arte, con quienes genera exposiciones, eventos de *happening* y videoarte. Realizadora de *performance* con perspectiva feminista y la acción continua denominada “Besadora de Ciudades”. Docente-investigadora en la UAM Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño. Integrante del Departamento de Síntesis Creativa, donde desarrolla la investigación: “Intersticios entre ciudad, diseño, cuerpo y arte contemporáneo”, por lo que apoya e incentiva esta búsqueda, participando en espacios de creación, gestión cultural, dirección de tesis e investigación colectiva.

y descifrar. La frontera aparece, entonces, como ese sitio estratégico propicio para los intercambios materiales y simbólicos de privilegios, exclusiones y resistencias que eventualmente ponen en crisis a los regímenes y a la distribución del poder (*Ibid.*).

Sandra Martí, al transitar esta experiencia, refiere:

el beso se logra y se plasma por medio de considerar a mis propios labios como una plan-

tilla: labios pintados con *rouge* para plasmar pequeñas huellas de besos en las superficies. Considero este dibujo personal como expresión de afecto, rito, interrelación y amor para con los espacios y mi persona. Mis labios, a modo de foco sensitivo, colaboran en sumar información e identificación con el entorno, en este caso de frontera, el cual quedó intervenido con un conjunto de besos, que se sumaron al extraño, frío, solitario y vulnerable cerco metálico (2020: 90).

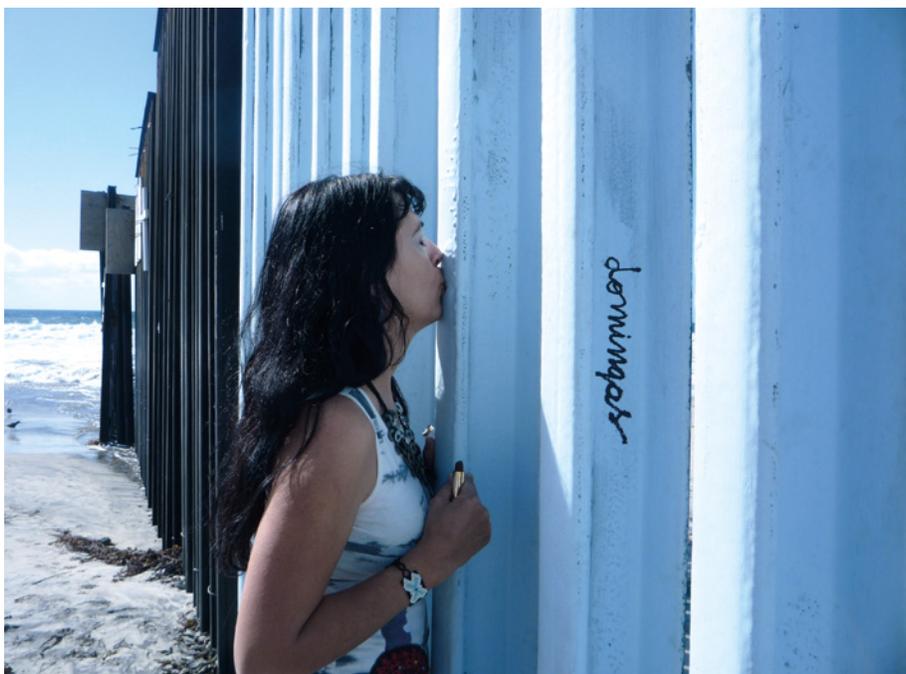


Figura 10. *Besadora de Ciudades* en la frontera de Tijuana. Besando el límite afectivo. Fotografía: Martha Flores Ávalos (2016).



Figura 11. *Besadora de Ciudades* en la frontera de Tijuana. Besando intersticios con el cielo, el mar y la arena. Fotografía: Sandra Martí (2016).

SALVADOR DE BAHÍA: NEGOCIACIÓN ARTÍSTICA DE LAS FRONTERAS INTRAURBANAS

Salvador de Bahía es una “zona de contacto” (Pratt, 1991), caracterizada por el encuentro desigual entre pueblos y culturas. De 1549 a 1763, esta ciudad portuaria, localizada en la costa nororiental de Brasil, fue la primera capital colonial del país. Funcionó como uno de los centros principales del tráfico transatlántico de esclavizados entre Europa, África y las Américas, por lo que constituye un “lugar traumático” (Assmann, 1999) hasta la actualidad. Las consecuencias de la esclavitud, que en Brasil fue formalmente abolida en 1888, persisten en forma de fronteras sociales, espaciales y raciales, que siguen marcando la vida cotidiana en la ciudad negra más grande fuera del continente africano. A pesar de constituir alrededor de 80% de los habitantes de Salvador, la población afrodescendiente continúa teniendo menos acceso a espacios de poder político y económico, la educación y la salud, entre otros. El reconocimiento del centro colonial como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985, aumentó la visibilidad internacional de Salvador de Bahía y su escenificación como “Roma Negra”, pero también agravó los procesos de segregación y turistificación.

Hoy en día es una ciudad multifragmentada caracterizada por oposiciones antónimas a nivel intraurbano, como centro/periferia, superioridad/inferioridad o riqueza/pobreza. Las fronteras se componen a nivel macro y micro, a veces visibles, a veces invisibles, compuestas por múltiples actores sociales, políticos, económicos, religiosos y culturales, tanto ilegales como legales, incluyendo el Estado. Como se puede observar en las Figuras 12 y 13, los contrastes socio-espaciales que se encuentran en todos los barrios de Salvador de Bahía son la expresión más marcada de estas fronteras e implican una cromática del poder sutil en las prácticas culturales, sociales y espaciales, aunque en Brasil no hubo leyes de segregación racial como en Estados Unidos o África del Sur. Rotondano (2019: 950) describe este fenómeno como “apartheid brasileño”, deconstruyendo el mito de la democracia racial que enmascara la existencia de espacios diferenciados para la población blanca-mestiza y negra en la vida cotidiana en Brasil.



Figura 12. Fronteras visibles e invisibles construidas por múltiples actores en Salvador de Bahía. Fotografía: Valerie V. V. Gruber (2016).

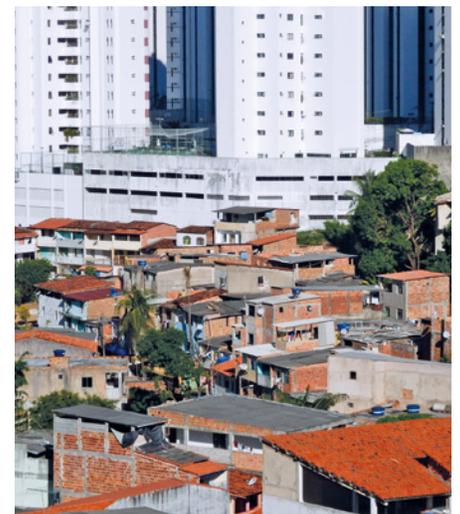


Figura 13. Muros y cercas electrificadas marcando las fronteras entre condominios cerrados y comunidades autoorganizadas en Salvador de Bahía. Fotografía: Valerie V. V. Gruber (2016).

A la vista de sus múltiples fronteras, Salvador se convirtió en un epicentro de movimientos culturales y creativos de resistencia y re-existencia de la diáspora africana forzada, reafirmando y resignificando las relaciones simbólicas con el continente africano. Es conocida como ciudad de la música, donde la ritmicidad arraigada en la religiosidad afro-bahiana puede, temporalmente, atravesar las fronteras sociales racializadas. Párrafos adelante se analiza cómo las diversas expresiones artísticas crean zonas intersticiales de espacio y tiempo en donde las fronteras intraurbanas pueden ser renegociadas, aunque sea sólo por momentos. A continuación se destacan los proyectos artístico-culturales: Malê Debalê, Sem Limites y Acervo da Laje.

MALÊ DEBALÊ: CUANDO LAS FRONTERAS SOCIO-RACIALES SE TRANSFORMAN EN CUERDAS

Entre los movimientos creativos más conocidos de Salvador de Bahía están los “blocos afros” –grupos carnavalescos que (re)valorizan la historia y la cultura de la población negra. Al lado de Ilê Aiyê, Olodum y otros, Malê Debalê es una de las agrupaciones culturales más conocidas de la ciudad. En 1979, el año de su fundación, Malê Debalê fue el primer *bloco afro* que nació en la zona periurbana de Salvador y empezó a cruzar las fronteras de la ciudad durante las festividades del carnaval con la danza, además de sus ritmos y cantos. En este sentido, el elenco traspasa la frontera socio-geográfica entre el centro y la periferia, (re)afirmando la identidad local de la población de Itapuã, una comunidad de pescadores, lavanderas y otras personas que viven alrededor de la Laguna de Abaeté, un espacio sagrado donde se pueden observar muchas prácticas religiosas de matriz africana. Eduardo Santana, vicepresidente de Malê Debalê, recuerda: “Es interesante que en las actas de fundación del Malê dice que es un *bloco* que pretende llevar a los moradores de Itapuã al centro de la ciudad. Entonces hay también la necesidad de visibilizarse”.⁴

Además de las fronteras de la invisibilización, se cruzan también fronteras religiosas. Así como otros *blocos afro*, Malê Debalê tiene una fuerte conexión con la religión afro-

brasileña del Candomblé. Los espacios de resistencia religiosa territorializados en los “terreiros”, es decir, las casas de santo, son resignificados y llevados a la calle a través de los bailes y toques de tambor. Mientras que la música es el elemento transformador de la mayoría de los *blocos afros*, Malê Debalê se destaca por la danza, que con sus centenares de bailarines ganó el reconocimiento del *New York Times* como el balé afro más grande del mundo. Por medio de los ritmos y movimientos arraigados en la religiosidad diaspórica, se recrean memorias silenciadas y se resignifican las fronteras simbólicas con el continente africano. Esto se refleja, por ejemplo, en el mote que el colectivo escogió para el carnaval de 2019: “Debalê: Una nación africana llamada Malê”. El nombre Malê hace referencia a la Revuelta de los Malês de 1835, una rebelión de negros musulmanes importante en la historia de Brasil. De esta manera, el grupo se une a la lucha histórica y contemporánea del movimiento negro. Anecdóticamente, Debalê se puede asociar con la felicidad y la alegría del balé.⁵

Durante las últimas cuatro décadas, Malê Debalê ha mostrado y lucido su arte de frontera en el carnaval de Salvador de Bahía, la fiesta de la calle más grande del mundo. Como explica Eduardo Santana, el carnaval es un espacio donde las fronteras sociales racializadas se (re)negocian de manera lúdica y simbólica, y las mismas se materializan en las cuerdas con las que se separan los distintos grupos durante la celebración callejera:

Dentro de Salvador, el carnaval es un espacio de democratización de las relaciones. Alguien ya dijo que el carnaval de Salvador es el más grande espectáculo de encuentro pacífico de las razas. ¿Por qué pacífico? Porque en otros lugares no existiría eso, o en otros lugares tendrías espacios diferenciados. E incluso sabiendo que en el carnaval de Salvador existe un *bloco* de blancos, de gente rica, y un *bloco* de negros que está en el lado de afuera y es pobre –los dos están uno de lado del otro, separados por una cuerda. Una cuerda no es mucho, pero habla en términos simbólicos. Entonces tienes una cuerda que representa dos mundos (Eduardo Santana, entrevista del 5 de octubre de 2017).

Por lo tanto, las fronteras sociales y raciales, que se manifiestan como barreras fijas impidiendo el acceso igualitario a salud, edu-

cación, representación política y mercado laboral en la vida cotidiana, se transforman temporalmente en una cuerda, es decir, una frontera móvil, que está bailando junto con los integrantes del *bloco afro*. Aun cuando la pandemia no permite las interacciones directas, se negocian las fronteras entre centro y periferia en las redes sociales (Figura 14). Con ocasión del 472.º Aniversario de Salvador de Bahía en marzo de 2021, por ejemplo, Malê Debalê rindió homenaje vía Instagram a Sussuarana y otras comunidades periféricas, de las que provienen algunos de sus integrantes que no son de Itapuã. De esta manera, el colectivo concientiza a sus seguidores de la contribución fundamental prestada cada día por los moradores de los barrios populares, transformando la ciudad desde sus inicios hasta la actualidad.

Más allá de la representación estética en el carnaval y las redes sociales, Malê Debalê y otros *blocos afros* desarrollan proyec-



Figura 14. Negociando fronteras simbólicas entre centro y periferia en el carnaval y las redes sociales. Fotografía arriba: Alfredo Filho/Secom (2019), www.bahiadevalor.com.br/2019/03/sabado-de-carnaval-tem-saida-do-ile-e-blocos-afro-na-avenida/; fotografía abajo: maledebaleoficial (2021), www.instagram.com/p/CNAdVBRf_wN/.

⁴ Entrevista con Eduardo Santana, 5 de octubre de 2017. Todas las traducciones son de las autoras.



Figura 15. Recreando relaciones simbólicas con el continente africano en la sede del *bloco afro* y la Escuela Municipal Malê Debalê. Fotografías: Valerie Gruber (2017).

tos sociales y educativos con niños, niñas y jóvenes. Desde 2006, la Escuela Municipal Malê Debalê opera en la sede de la asociación en Itapuã. Así se reducen las barreras geográficas y simbólicas a la educación para las nuevas generaciones nacidas fuera del centro de la ciudad (Figura 15). Mientras que en el campo educativo se pueden observar avances considerables, materializar reivindicaciones políticas duraderas en el combate al racismo sigue siendo un gran desafío estructural.

SEM LÍMITES: PERFORMANCES PARA RECONFIGURAR FRONTERAS RACIALES Y DE GÉNERO

“¡Esos espacios de cultura en los espacios periféricos salvan vidas! [...] No es sólo cultura por cultura. [...] La cultura es mucho más fuerte cuando quien la usa, la usa para salvarse, para construir algo de su vida”, insiste Jamira Alves Muniz, educadora social y gestora del Espaço Cultural Alagados (Figura 16).⁵ Los moradores de la comunidad de Alagados, localizada en la Península de Itapagipe en Salvador de Bahía, han construido mucho desde cero, o más precisamente, desde la marea. En los años de la década de los cuarenta del siglo XX, algunas personas que

no tenían donde vivir, empezaron a construir palafitos, que son viviendas de madera construidas sobre pilares en el mar. Sin acceso a saneamiento y servicios básicos, los palafitos eran estigmatizados y asociados a ideas de pobreza extrema y violencia, pero también de lucha y resistencia. Con el aumento de los flujos migratorios procedentes del interior del Estado de Bahía, en la década de 1970, se registraron alrededor de tres mil casas palafíticas dentro de la bahía de Itapagipe, conectadas a través de un sistema peligroso de puentes precarios (Figura 17). Para salir



Figura 16. En la entrada del Espaço Cultural Alagados, un mural homenajea el protagonismo de mujeres negras en la Península de Itapagipe. Fuente: Espaço Cultural Alagados (2020), www.facebook.com/ecalagados.

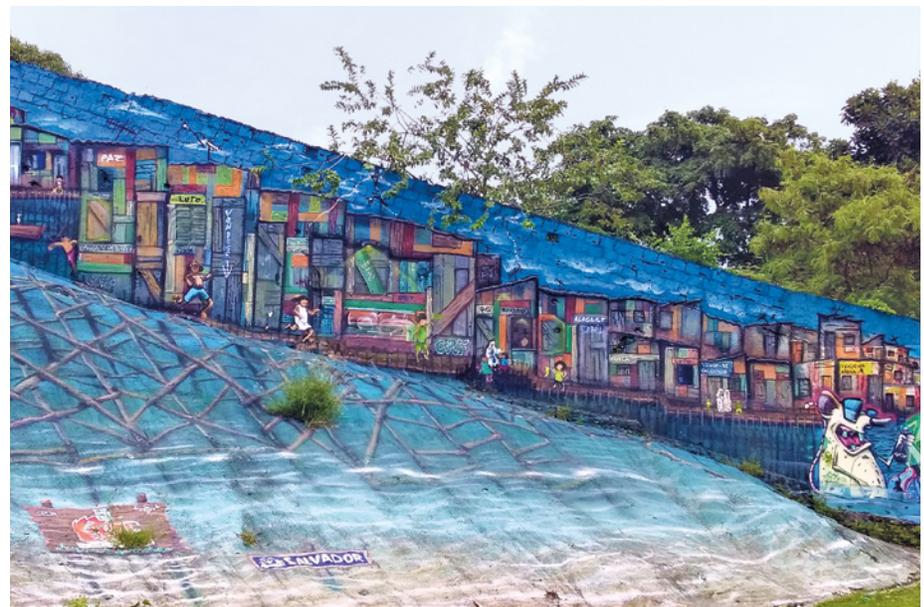


Figura 17. En el actual barrio de Uruguai, localizado en la Cidade Baixa (Ciudad Baja) de Salvador de Bahía, un mural recuerda la vida en los palafitos de Alagados. Fotografía: Valerie Gruber (2019).

⁵ En la edición de TEDxPelourinho publicada el 14 de septiembre de 2016, Jamira Alves Muniz habla sobre los cambios sociales a partir de su experiencia en los movimientos culturales en la Península de Itapagipe y más allá. El video está disponible en www.youtube.com/watch?v=IV6bllhgcnQ.



Figura 18. Redefiniendo fronteras raciales y de género durante el *performance* virtual “Grita Corpo Negro” del grupo *Sem Limites*. Fuente: www.youtube.com/watch?v=4EOIHN0MaT0&t=786s.

de la marea y crear su propio terreno, la población atascaba la laguna cada vez más con escombros y basura. A través de la autoorganización de los moradores, liderados por un grupo de mujeres negras de la comunidad, e intervenciones del Estado, a lo largo de las décadas se formaron los 14 barrios que actualmente constituyen la Península de Itapagipe. Este conjunto de comunidades, que acoge alrededor de 200 000 habitantes, compone un intersticio entre la zona comercial de la Cidade Baixa (Ciudad Baja) y el Subúrbio Ferroviário de Salvador (Flores/Hercog, 2021; Volpini, 2017).

Para tramar un tejido social ante la multiplicidad de desafíos enfrentados por los moradores de la Península de Itapagipe, el papel del arte y de la cultura ha sido —y continúa siendo— fundamental. Debido a la densidad poblacional, además del trabajo en red, las fronteras geográficas entre los barrios de la Península hoy en día ya no son claramente discernibles. Sin embargo, persisten las fronteras socio-raciales y de género, que no sólo dificultan el acceso igualitario a bienes y servicios públicos, sino también resultan en una exposición a la violencia desproporcionada de los jóvenes negros y las mujeres negras de la periferia. A la vista de lo expuesto, se fundó el grupo de performance *Sem Limites* (Sin Límites), constituido por miembros de la Red de Protagonistas en Acción de la Península de Itapagipe: REPROTAI. Carlos Santos da Luz, más conocido como Mano Xandão, explica las motivaciones de este colectivo de jóvenes poetas, bailarines, cantantes y actores de la siguiente manera:

Nosotros estamos trabajando la cuestión de la negritud, más estrictamente el racismo que

siempre nos consume, este racismo nuestro de cada día [...]. *Sem Limites* también señala con el dedo a la cuestión de las mujeres negras [...], del genocidio de la juventud negra [...]. Las mujeres que pierden sus hijos son negras, sus hijos negros, las familias negras —entonces traemos toda esa historia, en realidad esas vivencias.⁶

Una vez visto que las injusticias afectan directamente la vida y el cuerpo negro, la protesta artística se funda en reafirmar el valor de la vida negra a partir de la escenificación del cuerpo negro, colocándole palabras y movimientos a las emociones. Es indudable que este desafío aumenta cuando la pandemia impide el contacto directo con el público por el requerimiento del distanciamiento físico. Entonces, asumiendo el reto y reinventándose continuamente, en noviembre del 2020, REPROTAI realizó su Festival de Arte Negro por primera vez en formato virtual, y el grupo *Sem Limites* participó con el *performance*: “Grita Corpo Negro” (“Grita Cuerpo Negro”) (Figura 18). A pesar de que la pandemia incrementa la exclusión social y dificulta su combate, Mano Xandão indica que el Covid-19 también invita a una renegotiación de las fronteras simbólicas:

La pandemia [...] nos está enseñando algo que es muy importante, y es que tenemos que mirar en los ojos del otro y empezar a mostrar que nosotros también pertenecemos a este mundo, y tenemos una ambición indepen-

diente de las causas e instancias en que cada uno está. El objetivo es uno solo, el foco es uno solo, y es la vida, la vida de los negros. ¡Vidas negras importan! Y todos nosotros importamos, las mujeres negras importan, los gays, los LGBTQIA+, los indígenas [...]. Es para demarcar este terreno y decir que estamos aquí, estamos vivos, y continuaremos vivos, luchando y actuando: ¡estamos juntos! (www.youtube.com/watch?v=4EOIHN0MaT0&t=786s).

De esta manera, se construyen nuevas fronteras identitarias para defender los derechos de los grupos sociales, cuya vida está menos protegida y cuya dignidad está vulnerada sistemáticamente en la cotidianidad. Bajo el lema “estamos juntos y mezclados”, se relaciona lo diverso, para combatir lo injusto y reivindicar lo humano.

ACERVO DA LAJE: DESMANTELANDO FRONTERAS SIMBÓLICAS A TRAVÉS DEL ARTE Y LA MEMORIA

Atravesando la bahía de Itapagipe por el antiguo puente ferroviario o vía barco, se llega al Subúrbio Ferroviário de Salvador (Figura 19). Allí José Eduardo Ferreira Santos y su esposa Vilma Soares fundaron el Acervo da Laje, concebido como un “espacio de memoria artística, cultural y de investigación sobre el Subúrbio Ferroviário de Salvador” (www.acervodalaje.com.br/). La iniciativa surgió en 2011, cuando la pareja decidió abrir su propia casa como espacio de exposición para mostrar su colección de objetos de arte y memoria del lugar (Figura 20). Los dos ya no querían observar más cómo tantos jóvenes eran asesinados en su propia comunidad nativa. Eso motivó a José Eduardo a iniciar una investigación longitudinal sobre cómo

⁶ Ver el *performance* “Grita Corpo Negro” del grupo *Sem Limites* (2020). En www.youtube.com/watch?v=4EOIHN0MaT0&t=786s. Traducción de Valerie Gruber.



Figura 19. La bahía de Itapagipe, frontera acuática entre la Península de Itapagipe y el Subúrbio Ferroviário de Salvador. Fotografía: Valerie V. V. Gruber (2017).

el acceso a la belleza, la estética y la memoria puede reducir la violencia entre los jóvenes. En este camino no sólo completó una maestría en psicología y un doctorado en salud pública, sino también se convirtió en un curador de arte, que explica su misión de la siguiente manera:

Generalmente el arte está muy asociado a un estrellato fuera del contexto. Nosotros estamos intentando traer el arte por dentro del contexto y educar a partir del encuentro con las obras, a partir del encuentro con los artistas que hacen los talleres, y provocar eso en el campo de la educación (Entrevista del 5 de octubre de 2017).

La posibilidad de encontrarse con el arte y sus creadores invitó a visitantes de diversos lugares a la casa de Vilma y José Eduardo, que decidieron mudarse para una casa de alquiler, dejando su hogar anterior exclusivamente en función de un acervo artístico y cultural. Comenzaron a realizar exposiciones itinerantes, tomando parte en la Bienal de Bahía y la Bienal de São Paulo, entre otras, y colaborando con curadores como Ruth Noack que comisionó, por ejemplo, la Documenta 12 en Kassel (Alemania). Después pudieron comprar un terreno cerca de su primer hogar y construyeron una segunda casa, que actualmente, no sólo les permite vivir en ella y exhibir más obras, sino también realizar encuentros y talleres con los artistas (Entrevista con José Eduardo Ferreira Santos, el 5 de octubre de 2017) (Figura 21).



Figura 20. Impresiones de la primera casa del Acervo da Laje, un intersticio de arte, memoria, educación e investigación en el Subúrbio Ferroviário de Salvador. Fotografía: Valerie V. V. Gruber (2017).



Figura 21. La segunda casa del Acervo da Laje en el Subúrbio Ferroviário de Salvador, intersticio de convivencia, creación y educación que trasciende fronteras sociales y simbólicas. Fotografía: Valerie V. V. Gruber (2017).

Literalmente traducido, Acervo da Laje significa Acervo de la Losa. En el contexto de las favelas, la “laje” tiene un significado amplio: siendo el concreto que cubre un piso de una casa, puede ser un espacio de juego para niños, o de convivencia y fiestas para adultos, pero también ofrece la posibilidad de crear otro piso encima. Los múltiples usos de la “laje” en las comunidades indican que el Acervo da Laje rompe con los imaginarios elitistas y estáticos asociados, muchas veces, a los museos. Más bien, desmantela las fronteras físicas y simbólicas que restringen el acceso de los moradores de la periferia al arte, a la memoria, y a la ciudad, en general. José Eduardo Ferreira Santos experimentó estas fronteras desde joven:

En la periferia, hay varias fronteras invisibles que tenemos para llegar, para acceder a la ciudad. Cuando yo fui a trabajar, con dieciséis años, al centro de la ciudad, empecé a vivir la ciudad como un todo: centro y periferia. Pero es muy difícil porque son fronteras invisibles que hacen que nosotros no accedemos a lo que la ciudad tiene para ofrecernos. Por ejemplo, para entrar en un museo tenemos vergüenza, para entrar en un teatro tenemos vergüenza, en los edificios públicos, para entrar en un caserón antiguo tienes que hacer un oficio, es decir... ¿Qué ciudad es ésta? ¡La ciudad es mía! ¡Pero un extranjero llega aquí y tiene acceso a todo! Es decir, la ciudad es más de quien es de fuera, que de quien es de aquí dentro (Ferreira, 2020: 148-149).

En reacción a estas experiencias de exclusión, el Acervo da Laje fue creado por y para los moradores del Subúrbio Ferroviário, para que las fronteras físicas y simbólicas hacia el arte y la memoria se puedan superar, aunque sea temporalmente. Cada vez más, el lugar atrae a artistas, obras, curadores y visitantes con las identificaciones y procedencias más diversas en términos sociales, culturales, regionales, raciales y de género. Se transformó en un verdadero intersticio de frontera que permite encuentros e intercambios de saberes entre personas consideradas del centro y aquéllas adscritas a la periferia. Sólo queda observar cuáles son los impactos a largo plazo de este contacto con las memorias y estéticas que han sido negadas, exotizadas y estigmatizadas por demasiado tiempo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las ciudades donde se desarrollan las experiencias mencionadas, son observadas al ritmo de cada tiempo y de los nuevos entramados o rupturas que se presentan en el tejido social. La multiplicidad de percepciones y prácticas ciudadanas convierten la urbe en una verdadera aventura y en un inmenso juego de abalorios donde lo imprevisto y lo previsto se unen de manera dispar. Asumir una ciudad es partir de una inducción, de una parte que permite ir tejiendo acciones, situaciones y espacios para, finalmente, encontrarse con el total de la ciudad en movimiento que permite detectar momentos de reposo pero de ninguna forma estados finales sino latentes, previos a un nuevo movimiento (Ángel, 2003).

De los casos expuestos, algunos son proyectos festivos situados en un tiempo y lugar determinado, como las comparsas de Malê Debalê y la *performance* “Grita Corpo Negro” del grupo *Sem Limites*; otros son piezas únicas que podemos apreciar desde los archivos artísticos, como es el caso de los artistas JR, Guillermo Gómez Peña y Besadora de Ciudades. También se presenta una colección estable intitulada Acervo da Laje. Los seis casos resignifican las fronteras nacionales e intraurbanas pertenecientes a las ciudades de Tijuana (México) y Salvador de Bahía (Brasil) para evidenciar u observar acontecimientos o malestares a través del arte, mismo que visibiliza las perspectivas y percepciones en momentos festivos o cotidianos tras tomar en cuenta las sensaciones visuales, gustativas y auditivas, así como la conciencia de objetos o hechos, sentimientos y emociones (Mignolo, 2010). Al respecto Albán Achinte expresa:

Tal vez lo anterior nos permite pensar que “el acto creador” asumido como una práctica de-construccionista que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma (2009: 90).

Los casos presentados generan lo que hemos dado en llamar intersticios de frontera tras destacar las siguientes características:

- Se aproximan mundos que aparentemente están desvinculados, pero en un determinado momento comienzan a vincularse y dialogar, desmantelando las estructuras jerarquizadas de la separación.
- Se crean espacios de reflexión o revelación de algún punto de vista de la verdad.
- Nos recuerdan el sentido de colectividad en oposición al clasismo, el racismo y la segregación.
- Deambulan por diferentes disciplinas, atravesando las fronteras de los lenguajes del arte.

Este debate va adquiriendo importancia y nuevas dimensiones ante la crisis global, ya que la pandemia produjo impactos diferenciados que agudizaron las desigualdades estructurales y restringieron las movilizaciones en el espacio público. Por lo tanto, percibimos que nos encontramos inmersas en nuevos límites, donde el arte de frontera puede coadyuvar a (re)crear intersticios que engendren estrategias de resistencia y subversión creativa, pero también puede encubrir condiciones sociales que sólo se logra resolver a nivel político. Por ende, concluimos que una perspectiva de análisis cultural hace un aporte importante para comprender los diversos fenómenos transfronterizos y desmantelar la cromática del poder en América Latina.

[...] presencia humana pensada como arte, memoria, alegría, humor, temores, exhibiciones de injusticias, afirmaciones, reivindicaciones, experiencias, tragedias, vinculaciones, aromas, objetos táctiles, inmersiones, sensaciones corporales, provocaciones, protestas, quejas, negociaciones, re-significaciones, transformaciones, sonidos amistosos, sentipensamientos, performances, instalaciones, comparsas, danzas, cantos, vestuarios, fuegos, luces, maquillajes, coreografías, cartografías visibles e invisibles, fronteras desdibujadas...
Valerie Gruber y Sandra Martí, 2021.

FUENTES CONSULTADAS

Albán Achinte, A. (2009). “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En Palermo, Z. (Comp.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II* (pp. 83-112), Buenos Aires: Del Signo.

- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: FCE.
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: Beck.
- Ferreira Santos, J. E. (2020). "Acervo da Laje". En Walker, J., Carvalho, M. B., Diaconescu, I. (Eds.). *Urban Claims and the Right to the City. Grassroots Perspectives from Salvador da Bahia and London*. Londres: UCL Press, pp. 147-152.
- Gómez Peña, G. (2002). *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México, D. F.: Océano.
- Lamont, M. (2017). *Prisms of Inequality. Moral Boundaries, Exclusion and Academic Evaluation*. Ámsterdam: Praemium Erasmianum Foundation.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Moura Jr., J. F. et al. (2021). "Sense of community in poverty contexts in Brazil, Colombia, and Mexico: A transcultural study". En *Journal of Community Psychology*, 49(1), 202-217.
- Pachucki, M. A. et al. (2007). "Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions". *Poetics*, 35, 331-351.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Polkinhorn, H. (1991). "Introducción: arte en el borde". En Polkinhorn, H., et al. (Eds.). *Artes plásticas en la frontera México/Estados Unidos*. Calexico, Mexicali: Editorial Binacional, pp. 19-24.
- Rotondano, R. O. (2019). "Brazilian apartheid: racism and segregation in Salvador, Brazil". *International Journal of Sociology and Social Policy* 39(11-12), 950-961.
- Simmel, G. (2002). *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*. Madrid: Taurus.
- Velasco, J. C. (2019). "De muros intransponíveis a fronteiras transitáveis". *REMHU-Re-*
- vista Interdisciplinar de Mobilidade Humana* 27(57), 159-174.
- Referencias electrónicas**
- Ángel Rendó, J. G. (2003). "Investigar la ciudad para entenderla y vivirla". *Comunicación* 23, 11-17. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4407647>.
- Espaço Cultural Alagados (2020). En www.facebook.com/ecalagados.
- Flores, A., Hercog, B. (Eds.) (2021). *Assoalho de lembranças*. Península de Itapagipe. En https://drive.google.com/file/d/18ZI_8MY7v0X0UGYPKo56KaxgvkhinDXH/view.
- Giannetti, C. (2004). "Agente interno. El papel del artista en la sociedad de la información". *Inventario*, 10, 1-5. Madrid: AVAM. En <https://bit.ly/2jWCuo1>
- Grumann Sölter, A. (2008). "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? la puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales". *Apuntes*, 130, 126-139. En <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4621>
- <https://culturafotografica.es/jr-arte-activista/>
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal-INAFED (2021). *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México: Tijuana*. En www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM02bajacalifornia/municipios/02004a.html#:~:text=El%20territorio%20de%20lo%20que,provincia%20de%20la%20Alta%20California.&text=El%2011%20de%20julio%20de,%20la%20ciudad%20de%20Tijuana.
- Martí, S. (2020). *Intersticios entre ciudad y performance urbano, su función comunicativa, estudio de caso*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Comunicación y Pensamiento Estratégico. México: CADEC. En <https://muac.unam.mx/coleccion-documental>, Centro de Documentación ARKHEIA, MUAC/UNAM.
- Mignolo, W. D. (2010). "Aisthesis decolonial". *Calle 14 - Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- Orozco Quiyono, A. L. (2013). *Cuerpo, espacio y tiempo en el arte acción: Un acercamiento a las ideas y la obra de algunos teóricos y artistas en este medio de expresión*. Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México. En <https://repositorio.unam.mx/contenidos/263209>.
- Pessiot, M. (2017). *El artista francés JR desafía la división en la frontera EEUU-México*. En www.france24.com/es/20170921-artista-jr-frontera-eeuu-mexico.
- Pratt, M. L. (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*. Nueva York: Modern Language Association, pp. 33-40.
- Pratt, M. L. (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*, 33-40. En www.jstor.org/stable/25595469.
- Volpini, L. (2017). *A rede CAMMPI: cidadania e política do espaço na Península de Itapagipe. Uma etnografia do fazer cidade em Salvador, Brasil*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidade Federal da Bahia. En <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28829>.
- www.acervodalaje.com.br/
- Entrevistas**
- Carlos Eduardo Carvalho de Santana (2017). *Entrevista realizada por Valerie V. V. Gruber*. Cabula, Salvador de Bahía, el 5 de octubre de 2017.
- José Eduardo Ferreira Santos (2017). *Entrevista realizada por Valerie V. V. Gruber*. Subúrbio Ferroviário, Salvador de Bahía, el 5 de octubre de 2017.
- Videos y performances**
- Rede REPOTAI (2020). *Sem Limites-Grita Corpo Negro*. Performance realizado en el marco del #festivaldareprotai. En www.youtube.com/watch?v=4EOIHNOmAT0&t=786s.
- TEDx Talks (2016). *Jamira Muniz-Mudanças Sociais*. Conferencia de TEDxPelourinho. En www.youtube.com/watch?v=IV6bllhgcnQ.