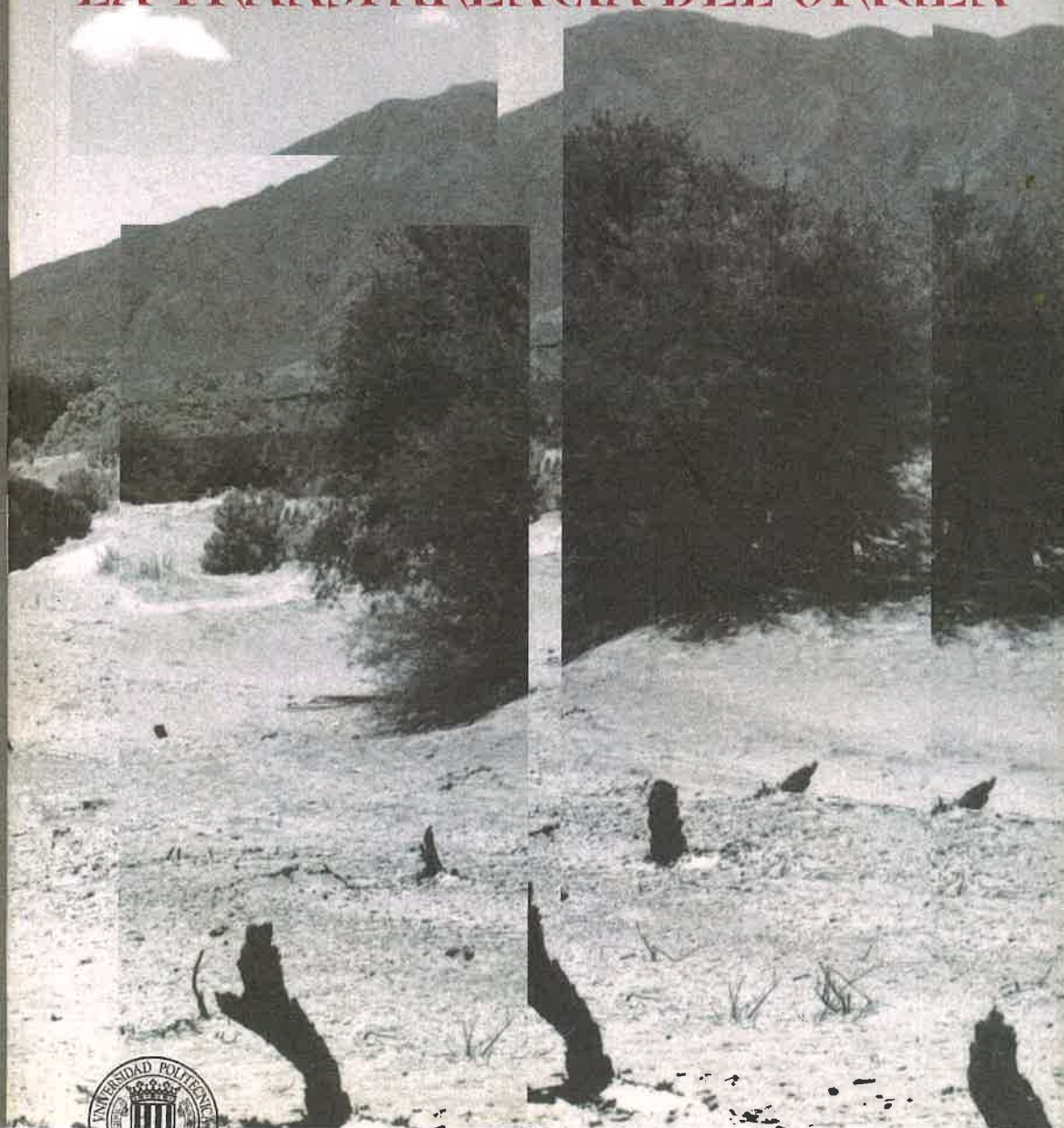


LA TRANSPARENCIA DEL ORIGEN



ÍNDICE

Visiones panorámicas

Presentación, Justo Nieto Nieto	10
Las otras fronteras, Joan Llavería i Arasa	12
La transparencia del origen, Carolina Coppens	26
En búsqueda de un sitio, Kevin Power	48

Visiones particulares

Las ciudades imaginarias, Carolina Coppens	60
La tierra y el fuego - Rafael Bonerino	84
La danza de agua - Guillermo Rodríguez	88
Elogio del fragmento - Graciela Ovejero	94

...Lejos, a ninguna parte.....

Marina Pastor	102
enonces no estoy donde estoy... - Faco Sainz	128
dejo mi cuerpo y me voy... - Sylvie Fournier y Jean Guy Latraye	134
y no consigo reconocermé en nada, ni en nadie... - Elías Pérez	142

Una cuestión de mirada,

Carolina Coppens	156
El punto quieto - Abderrahmanna Sissako	166
Una trenza escolar, Kabundi	172

El origen como fantasma en tránsito perpetuo

Graciela Ovejero	176
La geografía fronteriza como escenario de fantasmagorías y potencial reconfiguración de una identidad artística activista, Border Swings / Vaivenes Fronterizos - Berta Jattar	194

Luis Jiménez

Reciclando lo ordinario para convertirlo en extraordinario Shifra M.Goldman	214
--	-----

Biografías

English translation

237

247

Visiones panorámicas



OVEJEDO, GRACIELA
" EL ORIGEN COMO FANTASMA
EN TRANSITO PERPETUO " 176-213

Gómez Peña en 1988 afirma: "[...] el arte fronterizo se ha convertido en el caído de una cultura dominante que continúa saqueando las ideas, imágenes, fuerza espiritual y exóticos estilos de vida desde fuera y desde su propio Tercer Mundo interno. La frontera como metáfora se ha vaciado. Las estéticas fronterizas se han aburguesado y la cultura fronteriza como modelo utópico para el diálogo está temporalmente en bancarrota. Pero la frontera como región de injusticia política y grandes sufrimientos humanos aún existen."

El grupo BAW/TAF continuó trabajando en proyectos regionales y en diferentes comunidades a nivel nacional e internacional con una nueva camada de artistas locales y colaboradores diversos. Desde una base conceptual semejante se gestaron otras colaboraciones artísticas de formación temporal en torno a proyectos específicos en espacios públicos que operaron también en Tijuana y San Diego. Las artistas mujeres ex miembros de BAW/TAF (Emily Hicks, Berta Jottar, Carmela Castrejón) en disconformidad con el tono masculinista patriarcal de las dinámicas y políticas internas de BAW/TAF formaron, junto a otras mujeres artistas, activistas y críticas de arte el grupo Las Comadres⁸ que operó por espacio de tres años. Todas y todos los artistas que participaron de estas experiencias continúan intensamente comprometidos con su producción artístico cultural, no alejados del banco de ideas generadas y diseminadas durante aquel período.

LA GEOGRAFIA FRONTERIZA COMO ESCENARIO DE FANTASMAGORIAS
Y POTENCIAL RECONFIGURACION DE UNA IDENTIDAD ARTISTICA ACTIVISTA
BORDER SWINGS / VAIVENES FRONTERIZOS

La cuestión de la "identidad" y otras derivaciones temáticas como "diferencia" y "representación", han producido una notable proliferación de textos críticos en el campo de los estudios culturales que han penetrado la esfera del arte, sobre todo mediático y de base temporal y/o ligados al lenguaje como la performance, el vídeo, las instalaciones, el arte conceptual de inserción social. Todas estas formas han sido practicadas por los artistas fronterizos de resonancia a fines de los ochenta. En el marco de un territorio tildado por reconquistas político-conceptuales chicanas y la polinización multidireccional de formas de cultura popular de ambos países, en una suerte de paisaje poético-concreto de facto, la estética fronteriza hereda y comparte desarrollos ético formales con el arte chica-

ta patriarcal de les dinàmiques i les polítiques internes de BAW/TAF mar, al costat d'altres dones artistes, activistes i crítiques d'art el grup Comadres,⁸ que va operar durant tres anys. Totes i tots els artistes participar d'aquestes experiències continuen intensament compromesos amb la seua producció artísticocultural, no allunyats del banc d'idees generades i disseminades durant aquell període.

LA GEOGRAFIA FRONTERERA COM A ESCENARI DE FANTASMAGORIES
I POTENCIAL RECONFIGURACIÓ D'UNA IDENTITAT ARTÍSTICA ACTIVISTA
BORDER SWINGS / VAIVENES FRONTERIZOS

La qüestió de la 'identitat' i altres derivacions temàtiques com 'diferència', han produït una notable proliferació de textos críticament del camp dels estudis culturals que han penetrat l'esfera de l'art, el mediàtic i de base temporal i/o lligats al llenguatge com la performance, el vídeo, les instal·lacions, l'art conceptual d'inserció social. Totes aquestes formes han sigut practicades pels artistes fronterers de ressor dels finals dels 80. En el marc d'un territori titllat per reconquistes polítiques chicanas i la pol·linització multidireccional de maneres de cultura popular d'ambdós països, en una sort de paisatge poèticconcret de fet, l'estètica fronterera hereta i comparteix desenvolupaments ètics amb l'art mexicà, operant directament com a extensió i reinvençió de la realitat visual, auditiva, lingüística i performàntica del seu contexte fronterer, com a experiment grupal de característiques multiculturals que contribueix a l'art mexicà amb la seua tendència a l'afirmació d'una nova renovada espenta cap a la investigació de la multiplicitat potències de les formes i qüestionaments i en la pràctica d'aliances multiculturals. Amb les tecnologies de comunicació, producció i emissió d'imatges electròniques a l'abast del consumidor, i la Internet, es multipliquen i relativitzen les referències geogràfiques o de localització dels espais interconnectats, la qual cosa proposa una expansió de les possibilitats de manifestació de la individualitat i una crisi del sentit d'allò real-veritable i imatge en moviment —cinema, vídeo— que reproduïx, representa i fa sentir allò real, que fascina per ser un reflex fantasmagòric atrapat, repetible, que a més demostra el temps, permetent-nos sentir i/o dialogar amb nos de les ansietats del seu pas, i de la fantasmagoria de la presència i absència dels relats, es converteix en el mitjà ideal per a elaborar l'emergència i la pràctica investigativa de narratives perdudes, silenciades o desaparegudes.

no, operando directamente como extensión y reinversión de la realidad visual, auditiva, lingüística y performántica de su contexto. El arte fronterizo, como experimento grupal de características multiculturales contribuye al arte chicano con su tendencia a la afirmación de una tradición, un renovado empuje hacia la investigación de la multiplicidad potencial de las formas y cuestionamientos y en la práctica de alianzas multiculturales. Con las tecnologías de comunicación, producción y emisión de imágenes electrónicas al alcance del consumidor, y la internet, se multiplican y relativizan las referencias geográficas o de localización de los sujetos interconectados, lo que propone una expansión de las posibilidades de manifestación de la individualidad y una crisis del sentido de lo real-verdadero. La imagen en movimiento —cine, vídeo— que reproduce, representa e inventa lo real, que fascina por ser un reflejo fantasmagórico atrapado, impreso, repetible, que además demuestra el tiempo, permitiéndonos sentir y/o distanciarnos de las ansiedades de su paso, y de la fantasmagoría de la presencia y los relatos, se convierte en el medio ideal para elaborar la emergencia y recuperación investigativa de narrativas perdidas, silenciadas o desaparecidas.

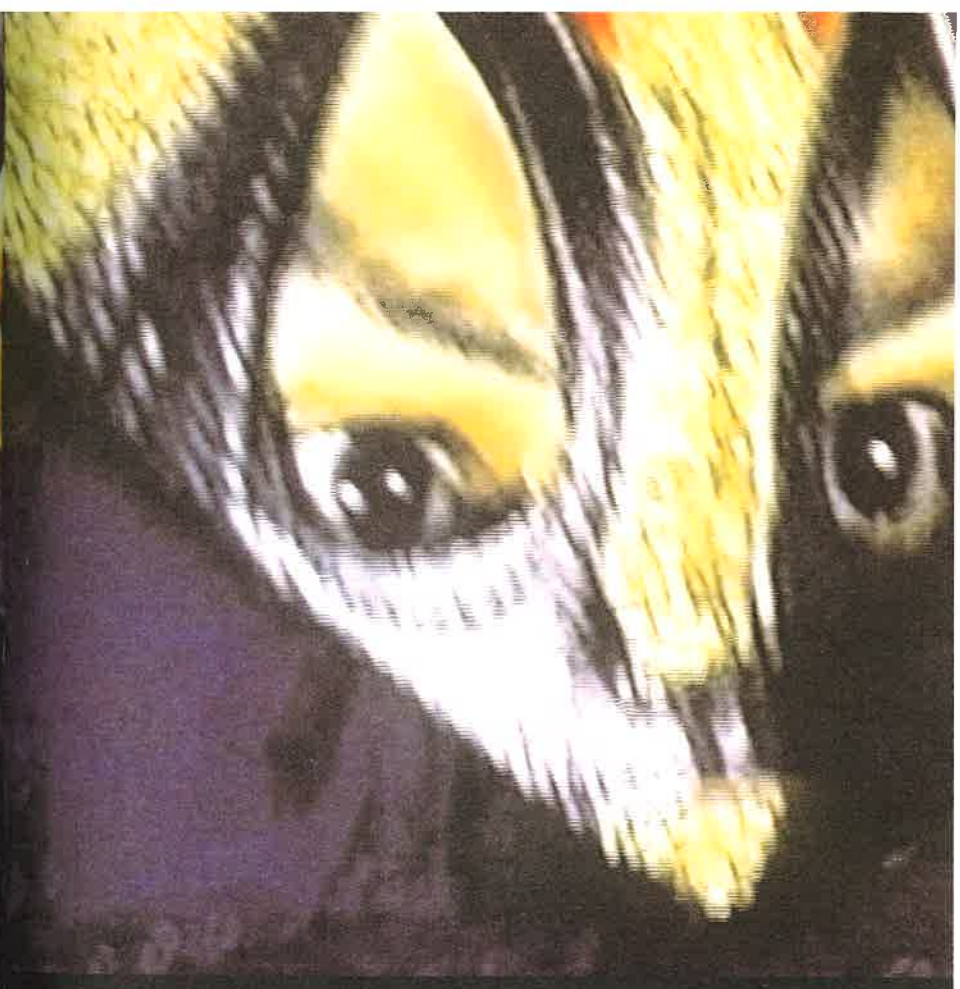
Border Swings / Vaivenes Fronterizos, se propone un rescate como idea medular sobre la cual engancha de manera indicativa y también como recurso ornamental una serie de símbolos culturales regionales y nacionales con una sintomatología teórico descriptiva de la frontera.

Combinando la función documental con la de escritura de ficción, el vídeo intenta dar cuenta de unos eventos y experiencias artísticas alternativas desarrolladas en espacios públicos de la frontera, retrotrayendo una información presumiblemente ya extinguida sobre intervenciones efímeras, para una historia social del arte fronterizo versus el fenómeno de esnobización e institucionalización iniciado desde fines de los 80, que resultara en una notable reducción de su fuerza combativa. La naturaleza efímera e "indocumentable" —según Peggy Pelan— de la performance hace de la obra de Jottar un proyecto utópico de exploración teórica que se plantea reforzar la necesidad del trabajo historiográfico como aliado de un arte de crítica cultural, contribuyendo también a señalar las propiedades estratégicas, en el mismo sentido, de un género artísticamente hibridizado.

Jottar presenta el vídeo como "un avance de un docu-drama que no existe". Este esquema narrativo se asimila metafóricamente a las necesidades y limitaciones del material de la propuesta —en cuanto a la escasez de documentos—, de manera justa. El corto —de ocho minutos de duración— introduce datos residuales de una historia como intriga policial "ficticia-real" a resolver: "[...] encontrar el cuerpo de una mujer que cruzó

Border Swings / Vaivenes Fronterizos es proposa un rescat com medullar sobre la qual enganxa de manera indicativa i també recurs ornamental una sèrie de símbols culturals regionals i nacionals amb una simptomatologia teoricodescriptiva de la frontera. Comb funció documental amb la d'escriptura de ficció, el vídeo intenta donar de d'uns esdeveniments i experiències artístiques alternatives desenvolupades en espais públics de la frontera, retrotraient una informació presumiblement ja extingida sobre intervencions efímeres, per a una història social del art fronterer versus el fenomen d'esnobització i institucionalització iniciada des de finals dels 80, que donà una reducció notable de la seua força combativa. La naturalesa efímera i "indocumentable" —segons Peggy Phelan— de la performance fa de l'obra de Jottar un projecte utòpic d'exploració teòrica que es planteja reforçar la necessitat del treball historiogràfic com a aliat de crítica cultural, contribuint també a assenyalar les propietats estratègiques, en el mateix sentit, d'un gènere artísticament hibriditzat.

Jottar presenta el vídeo com "un avanç d'un docudrama que no existe". Aquest esquema narratiu s'assimila metafòricament a les necessitats i limitacions del material de la proposta —quant a l'escassetat de documents— de manera justa. El curt —de huit minuts de duració— introduceix dades residuals d'una història com a intriga policíaca "fictícia-real" a resoldre: "[...] trobar el cos d'una dona que va creuar fa molt de temps, que mai no va retornar [...]", un personatge conductor de la praxi acció heroica —també fictici— i els personatges reals de la cohistòria és el contingut documental que s'intenta reinscriure, encara que siga com a índex. Jottar es planteja crear una evidència d'algun desapareguda, documentar la memòria d'una història escapada, a través d'una incandescència de la seua immediatesa i marginalitat política, a través de la documentació fotogràfica d'experiències grupals dels carrers, que també constitueixen una narrativa personal de tipus flashbacks que treguen una reconsideració del potencial estrategicopolític del seu tant com una invitació a reflexionar sobre la frontera amb posterior museificació de l'art fronterer. Així, el vídeo es construeix de manera anunciativa i enunciativa, com un compost de sobreescrites, fragments d'històries localitzables i "desterritorialitzables", en constatació d'incontenció, articulats sobre una plantilla armada amb el llenguatge de la cultura popular mexicana, en particular la referida al cinè i als tacles de lluita d'emascarats. Aquesta referència forma part de la mola reivindicativa, ja que es tracta d'un gènere d'expressió popular participatiu massiva que travessa diferències de gèneres, edats i cert punt de classes en la societat mexicana, desbordant fins els



BERTA JOTTAR



hace mucho tiempo, un cuerpo que nunca retornó [...]", un personaje conductor de la previsible acción heroica —también ficticio— y los personajes reales de la co-historia que es el contenido documental que se intenta reinscribir, aunque sólo sea como índice. Jottar se plantea crear una evidencia de algo desaparecido, documentar la memoria de una historia fugada en la incandescencia de su inmediatez y marginalidad política, administrando documentación fotográfica de experiencias grupales callejeras que también constituyen una narrativa personal de tipo flashbacks que plantean una reconsideración del potencial estratégico político de su legado tanto como una invitación a reflexionar sobre la frontera post-"museificación del arte fronterizo". Así el vídeo se construye de manera anunciativa y enunciativa, como un compuesto de sobre-escrituras, de fragmentos de historias localizables y "desterritorializables", en constante amenaza de descontención, articulados sobre una grilla armada con elementos de la cultura popular mexicana, en particular la referida al cine y espectáculos de lucha de enmascarados. Esta referencia forma parte de la fórmula reivindicativa ya que se trata de un género de expresión popular de participación masiva que atraviesa diferencias de géneros, edades y hasta cierto punto de clases en la sociedad mexicana, desbordando hasta los mismos parámetros del entretenimiento para sintetizar y manifestar los deseos políticos de la gente. Esto es claro por ejemplo en el fenómeno mexicano de "Super Barrio", líder de la Asamblea de Barrios de la Ciudad de México, quien se auto-titula "Protector de los Pobres, los Desposeídos y del Trabajador Indocumentado". Super-Barrio "canibaliza"⁹ revolucionaria y picarescamente al colonizante "Superman", combinando el activismo político de base en su figura pública de luchador enmascarado.

El fragmento narrativo ficticio-real que desencadena un recorrido insinuado por las "delicias y horrores" de la frontera es un fragmento que proviene del anecdotario fronterizo que da cuentas del horror. Se trata de la desaparición de un cuerpo, presumiblemente femenino, en la zona de cruce clandestino, del cual sólo se ha encontrado un pecho: "Probablemente la historia más impactante que escuché sobre mujeres que cruzan es una que me contó el Reverendo Flor Rigoni, director de La Casa del Inmigrante en Tijuana. En 1986 me contó de un caso sobre el descubrimiento de un pecho femenino en el Cañón Zapata." Los retazos de anécdotas, rumores y documentos fotográficos se reciclan y compaginan, reproduciendo el lenguaje pastiche de resonancia popular, desarrollado por BAW /TAF y los artistas tijuanaenses.

El vídeo no sólo combina realidad y ficción "[...] no es un documental ni

xos paràmetres de l'entreteniment per a sintetitzar i manifestar els jocs polítics de la gent. Açò és clar per exemple en el fenomen me "Super-Barrio", líder de la Asamblea de Barrios de la Ciudad de México qui s'autotitula "Protector dels Pobres, els Desposseïts i del Tret Indocumentat". Super-Barrio "canibalitza"⁹ revolucionàriament i combina el colonitzador 'Superman', combinant l'activisme polític amb la seua figura pública de lluitador emmascarat.

El fragment narratiu fictici-real que desencadena un recorregut i per 'les delícies i els horrors' de la frontera és un fragment que prové de l'anecdota fronterera que dona compte de l'horror. Es tracta de la desaparició d'un cos, presumiblement femení, en la zona d'encreuament clandestí, del qual només s'ha trobat un pit: "Probablement la història més impactant que vaig escoltar sobre dones que creuen és una que va contar el Reverend Flor Rigoni, director de La Casa de l'Immigrant a Tijuana. En 1986 em va contar d'un cas sobre el descobriment d'un cos femení al Cañón Zapata". Els retalls d'anècdotes, rumors i documents fotogràfics es reciclen i es compaginen, reproduint el llenguatge pastiche de resonància popular, desenvolupat per BAW /TAF i els artistes de Tijuana. El vídeo no sols combina realitat i ficció: "[...] no és un documental dramatitzat, sinó una ficció com tota la realitat! senyores [...]". La narració, recorre diverses zones intermèdies de significació i corrobora les condicions per tal de desestabilitzar un relat hegemònic definitiu referent a la frontera i com a estratègia de representació de la mateixa com a zona de cultura multívoca. El personatge central que assumeix la funció de "protector dels pobres" és també una dona: "Enigma sin Private Investigator", està construït amb una aparença andrògina i tracta d'una lluitadora popular emmascarada. És interessant destacar que la producció mateixa del vídeo ha sigut un procés de collage de materials i col·laboradors diversos que li donen una condensació textural i un respecte de la duració concreta de la peça. Enigma, per exemple, és interpretada per huit actors i actrius diferents. La narració de l'ava cula entre la veu femenina d'una actriu i una altra de masculina intercedida per un anunciador professional de ràdio, que interpreten una paraula directa d'emissió pròpia dels espectacles populars, matisat amb comentaris humorístics i l'ús alternatiu de l'espanyol i l'anglès sense traduccions intermediàries for bilinguals only / Sólo para bilingües.

La frontera com a zona de competència d'una diversificada ecclesia d'accessos —tant com a transició en relació a un punt de partida (c) i un objectiu o meta final, que les implica umbilicalment com una c

una dramatización, sino una ficción como toda la realidad! Señoras [...]", dice la narración, recorre varias zonas intermedias de significación y contradicciones en pos de desestabilizar un relato hegemónico definitivo acerca de la frontera y como estrategia de representación de la misma como ejemplo de cultura multívoca. El personaje central que asume la investigación del "cuerpo desaparecido", es también una mujer: "Enigma sin Pista, Private Investigator", está construido con una apariencia andrógina y se trata de una luchadora popular enmascarada. Es interesante destacar que la producción misma del vídeo ha sido un proceso de collage de momentos y colaboradores diversos que le dan una condensación textural interesante respecto de la duración concreta de la pieza. Enigma por ejemplo, es interpretada por ocho actores y actrices diferentes. La narración del "avance" circula entre la voz femenina de una actriz y otra masculina interpretada por un anunciador profesional de radio, que interpretan un modo directo de emisión propio a los espectáculos populares, matizados con comentarios humorísticos y el uso alternativo del español y el inglés sin traducciones intermediarias for bilinguals only / solo para bilingües.

La frontera como zona de competencia de una diversificada economía de accesos —tanto como transición en relación a un punto de partida (origen) y un objetivo o meta final, que las implica umbilicalmente como una cuestión de "todo o nada", "vida o muerte" al momento del cruce marginal o ilegal— demanda y desarrolla conocimientos específicos entre los cuales el bilingüismo y sus ramificaciones en el spanglish local asumen valor candente. Los "accesos", determinados por el modo y condiciones del "cruce" tienen una contrapartida cultural que se negocia a nivel del lenguaje, de tal suerte, el "cuerpo" es también "traducido" en narrativas de desaparición o recuperación según sea el origen político del discurso.

En los registros discursivos de la frontera, las mujeres trabajadoras desaparecen. Las esposas que migran junto a sus maridos desaparecen y las mujeres que emigran hacia las ciudades "maquiladoras" como Tijuana y Ciudad Juárez, aunque no cruzan la frontera también desaparecen. En una entrevista conducida por Ursula Biemann, Berta Jottar define la frontera como un "lugar quirúrgico" en el cual la autoridad selectiva del estado del norte interviene " [...] a través de varios sistemas de militarización, purificación y deshecho [...] usé la idea del cuerpo femenino que desaparece discursivamente al cruzar, para implicar discursos alternativos que no sólo consideran la desaparición discursiva de las mujeres que cruzan, sino su desaparición física y material tanto como la de su producción artística [...] también [...] estuve interesada en el movimiento del arte fronterizo de aquel período y en cómo los artistas usaron el espacio público

de 'tot o res', 'vida o mort' al moment de l'encreuament mar il·legal— demanda i desenvolupa coneixements específics entre el bilingüisme i les seues ramificacions en el spanglish local assu valor candent. Els 'accessos', determinats per la manera i les cor de l'encreuament' tenen una contrapartida cultural que es neq nivell del llenguatge; així, el 'cos' és també 'traduït' en narratives d parició o recuperació, segons siga l'origen polític del discurs.

En els registres discursius de la frontera, les dones treballadore pareixen. Les dones que migren al costat dels seus marits desap i les dones que emigren cap a les ciutats maquiladoras com T Ciudad Juárez, encara que no creuen la frontera, també desapare. En una entrevista conduïda per Úrsula Biemann, Berta Jottar del frontera com un "lloc quirúrgic" en el qual l'autoritat selectiva de l'E nord intervé "[...] a través de diversos sistemes de militarització, p ció i deixalla [...] vaig usar la idea del cos femení que desapareix sivament en creuar, per a implicar discursos alternatius que no se sideren la desaparició discursiva de les dones que creuen, sinó desaparició física i material tant com la de la seua producció artís també [...] vaig estar interessada en el moviment de l'art fronterer i període i en com els artistes van usar l'espai públic i la cultura poq les seues produccions artístiques. L'art fronterer és vibrant i autocr què viure en la frontera no sols significa relacionar-se amb El també amb la disfuncionalitat i la corrupció de la ciutat de Mèxic només qüestió de qui aconsegueix creuar al nord sinó també el tr qui i quin tipus d'art entra o no als Estats Units."

Prenent el concepte d'"origen" com a punt de partida, el territori fi el pols econòmic cultural del qual pendula entre dos centres urba rius com ho són Tijuana i San Diego, és un territori de trobada, p transformació de múltiples orígens i narratives de desig —des d'ofici vades— que s'encreuen i s'afecten positivament i negativament. E l'"origen" com a causa en sentit funcional generatiu, no essencial cas de la desaparició física i discursiva dels cossos que creuen i tera) fora del registre i el control dels aparells legals que represe interessos del poder econòmic i la narrativa oficial de l'Estat-n frontera es converteix en un escenari de promeses i amenaces c cades que constitueixen un complex sistema de 'marcació' histc cològica en el qual 'el cos' és l'evidència i la causa primordial que teix la presència i continuïtat de les històries migrants, eventualr duïdes a xifres estadístiques o recuperades a través d'esforços ac i artístics inscrits en el llinatge de la cultura de canvi i resistència

y la cultura popular en sus producciones artísticas. El arte fronterizo es vibrante y autocrítico porque vivir en la frontera no sólo significa relacionarse con EE.UU. sino también con la disfuncionalidad y corrupción de la ciudad de México. No es sólo cuestión de quién logra cruzar al norte sino también el trabajo de quién y qué tipo de arte entra o no a los Estados Unidos." Tomando el concepto de "origen" como punto de partida, el territorio fronterizo cuyo pulso económico cultural pendula entre dos centros urbanos masivos como lo son Tijuana y San Diego, es un territorio de encuentro, pérdida y transformación de múltiples orígenes y narrativas de deseo —desde oficiales a privadas— que se cruzan y se afectan positiva y negativamente. Entendiendo el "origen" como causa en sentido funcional generativo, no esencial y fijo, el caso de la desaparición física y discursiva de los cuerpos que cruzan (la frontera) fuera del registro y control de los aparatos legales que representan los intereses del poder económico y la narrativa oficial del estado-nación, la frontera se convierte en un escenario de promesas y amenazas diversificadas que constituyen un complejo sistema de "marcación" histórico psicológica en el que "el cuerpo" es la evidencia y causa primordial que garantiza la presencia y continuidad de las historias de emigrantes, eventualmente traducidas a cifras estadísticas o recuperadas a través de esfuerzos activistas y artísticos inscriptos en el linaje de la cultura de cambio y resistencia crítica.

El problema de la desaparición y/o inscripción suspendida de voces e historias de opresión y resistencia a ella, es el punto de partida o motivación conceptual política del vídeo de B.J. Este efecto de ruptura cultural en un contexto caleidoscópico que exagera el sentido del ser en tiempo presente, "impacto ontológico de la movilidad y la contingencia"¹⁰ en esta activa frontera, o en cualquiera de las metrópolis "multiculturalizadas" del globo, se posibilita la emergencia de "otras" semánticas y sintaxis culturales que resisten el binarismo dominador-subalterno, en formas "otras" que contestan y enuncian de manera autoafirmativa la realidad de sujetos y sensibilidades, a través y más allá de estructuras polarizadas.

En el vídeo los espacios representados son "la línea" y calles de Tijuana, el cruce es vivenciado desde el sur, una ráfaga de imágenes y la promesa de unas historias a desenredar a partir de un acertijo que representa la frontera como un aparato de fantasmagorías donde la resistencia política y la utopía tienen rastros y posibilidades. El vídeo mira/recicla un pasado específico, proponiéndose un ejercicio de registro de algo que ya no está presente mientras que oportunamente esboza aspectos de una teorización sobre el poder fantasmagorizante de los medios de comunicación masiva y su relación explotativa y manipuladora de lo real revir-

El problema de la desaparición i/o inscripción suspesa de veus i històries d'opressió i resistència a ella, és el punt de partida o motivació conceptual política del vídeo de B. J. Aquest efecte de ruptura cultural en un context caleidoscòpic que exagera el sentit del ser en temps present, "impacte ontològic de la mobilitat i la contingència"¹⁰ en aquesta activa frontera, o en qualsevol de les metròpolis 'multiculturalitzades' del globo, es possibilita l'emergència d'"altres" semàntiques i sintaxis culturals que resisteixen el binarisme dominador-subaltern, en formes "otres" que contesten i enuncien de manera autoafirmativa la realitat de subjectes i sensibilitats, a través i més enllà d'estructures polaritzades.

En el vídeo els espais representats són 'la línia' i carrers de Tijuana, el creuament és viscut des del sud, una ràfega d'imatges i la promesa de unes històries a desembolicar a partir d'una endevinalla que representa la frontera com un aparell de fantasmagories on la resistència política i la utopia tenen rastres i possibilitats. El vídeo mira/recicla un passat específic, proposant-se un exercici de registre d'una cosa que ja no està present mentre que oportunament esbossa aspectes d'una teorització sobre el poder fantasmagoritzant dels mitjans de comunicació massiva i la seua relació explotativa i manipuladora d'allò real revirant-lo en una recuperació que es duu a terme amb les mateixes fetes tecnològiques i discursives amb les quals s'esborra i es distorsiona. La frontera és un territori d'intercanvis diversos i transformacions múltiples, fundes de les quals Berta Jottar no és una excepció. És oriüna de la Ciutat de Mèxic, on exercia com a assistent de direcció i producció dels canals de televisió cultural alternatives a l'oficialisme de Televisión Pública. La seua arribada a Tijuana el 1985 es va encarrilar a través de l'ofici de tractat de treballar per a un documental sobre la història de Tijuana, a la frontera entre dos mundos, dirigida per Gregorio Rocha, en el Col·legi Frontera. "No tenia cap referència sobre la frontera que no fóu el pel·lícules roïnes de Mèxic sobre 'la frontera de l'horror'. La meua entrada al context artístic va ser incidental, ja que en quant vaig anar a treballar sobre l'art local, particularment el dels 'cholos', em vaig posar a treballar en un documental sobre ells. Així vaig començar a entrar en contacte amb el text, que en aqueix moment començava a desenvolupar-se més i més. Finalment, a través d'una sèrie de trobades i converses, vaig començar a treballar mitjançant [...] la meua experiència en televisió va començar a desenvolupar-se a través de gravacions en locació a nivell de producció i direcció. La meua entrada a Tijuana em va permetre creuar al nord per a entrar a col·legi i treballar amb l'anglès en els tallers, però tenia accés a tot l'e-

tiéndolo en una recuperación que se realiza con las mismas herramientas tecnológicas y discursivas con que se borra y distorsiona.

La frontera es un territorio de inter-cambios diversos y transformaciones profundas de las cuales Berta Jottar no es una excepción. Oriunda de la Ciudad de México donde se desempeñaba como asistente de dirección y producción en canales de televisión cultural alternativas al oficialismo de Televisa. Su arribo a Tijuana en 1985, se encausó a través de la oportunidad de trabajar para un documental sobre la historia de Tijuana: "Tijuana entre Dos Mundos", dirigida por Gregorio Rocha, en el Colegio de la Frontera. "No tenía ninguna referencia sobre la frontera que no fueran las películas malas de México sobre 'la frontera del horror'. Mi entrada al contexto artístico fue incidental ya que en cuanto aprendí sobre el arte local, particularmente el de 'los cholos', me puse a trabajar en un documental sobre ellos. Así empecé a entrarle al contexto, que en ese momento empezaba a desarrollarse mas organizadamente [...] mi experiencia en televisión comenzó desde abajo, desde mecanografiando guiones hasta llegar a la responsabilidad total de grabaciones en locación a nivel de producción y dirección. Mi llegada a Tijuana me permitió cruzar al norte para entrar a colegios donde no entendía nada del inglés en los talleres pero tenía acceso a todo el equipo de cámaras y edición. Aprendí haciéndola de 'hacelotodo' [...] Guillermo Gómez Peña trabajaba en el Colegio de la Frontera Norte también y al ver mi entusiasmo por la cultura regional e irreverencia por las instituciones, me invitó a colaborar con BAW / TAF. Ya funcionando en BAW/TAF comencé a conocer a los artistas tijuanaenses quienes colaboraban seguido con nosotros. Básicamente el grupo de artistas de Tijuana eran: María Eraña, Angélica Robles, Carmela Castrejón, a veces Rosina Conde y Yareli Arizmendi, también Gerardo Navarro y Hugo Torres. El grupo era informal, resultado de desayunos domingueros que hacíamos en casa de María. El postre resultaba en proyectos artísticos en los cuales, cuando los hombres se veían en posición minoritaria salían corriendo. Es por eso por lo que yo le llamo 'un grupo de mujeres', aunque la presencia y colaboración de los camaradas era fundamental."¹¹

Del arte fronterizo culturalmente "capitalizado" de estas experiencias colaborativas, los artistas tijuanaenses —particularmente la contribución femenina— recibieron el menor rédito crediticio artísticamente en las "maquiladoras del arte" de avanzada de Estados Unidos y México oficialmente aliados en el encause institucional del arte fronterizo en proyectos como el festival binacional InSite que se realiza cada tres años en San Diego/Tijuana y que se compagina en el contexto de las alianzas propiciadas por NAFTA. Esa contribución femenina es presentada en BS/VF

càmeres i edició. Vaig aprendre fent de tot un poc [...] Guille Peña treballava en el Colegio de la Frontera Norte també i el meu entusiasme per la cultura regional i irreverència per les institucions, em va convidar a col·laborar amb BAW/TAF. Ja funcionant amb BAW/TAF vaig començar a conèixer els artistes de Tijuana i amb ells col·laboraven contínuament amb nosaltres. Bàsicament el grup de Tijuana eren María Eraña, Angélica Robles, Carmela Castrejón, a vegades Rosina Conde i Yareli Arizmendi, també Gerardo Navarro i Hugo Torres. El grup era informal, resultat de desdijuns diurns que feiem a casa de María. Les postres duïen a projectes artístics i quan els homes es veïen en posició minoritària, eixien corrent i això que jo l'anomenava 'un grup de dones', encara que la presència i col·laboració dels camarades era fonamental".¹¹ De l'art fronterer i particularment 'capitalitzat' d'aquestes experiències col·laboratives, de Tijuana —particularment la contribució femenina— van rebre el menor rédito creditici artísticament en les 'maquiladoras de l'art' d'avanzada de la frontera entre els Estats Units i Mèxic oficialment aliats en l'encarrilament institucional de l'art fronterer en projectes com el festival binacional InSite que es fa cada tres anys a San Diego/Tijuana i que es compagina en el context de les aliances propiciades per NAFTA. Aqueixa contribució femenina és presentada en BS/VF en un context de desaparicions que s'efectua a través de mecanismes de gènere i la seua traducció immediata en termes de poder, que redueix tot cos que creua de sud a nord a través de la feminització generalitzada i per tant esborra reiteradament el treball i els seus esforços i contribucions econòmiques i artístiques. Berta Jottar va romandre a Tijuana fins el 1994.¹² Berta Jottar i Vaivenes Fronterizos es materialitza abans de la seua participació en el projecte i és per tant una obra posterior a BAW/TAF, Las Comadres, que reflecteix les respectives crisis de dissolució i reagrupament —en el context de BAW/TAF. D'alguna manera el vídeo constitueix una última traducció de tota aqueixa experiència a la qual potser intenta, a banda de la seua tancament a certs aspectes col·lectivament irresoluts, assenyalar un procés d'un recompte contestatari que reinscriu fragments d'un present perdut, plantejant la possibilitat de revisar críticament el procés conceptual de l'art fronterer i la seua relació amb el context social.

L'origen com a fantasma en trànsit perpetu

Dins del procés liberal de globalització, el 'multiculturalisme'

en un contexto de desapariciones que se efectúa a través de mecanismos de género y su inmediata traducción en la estructura de poder, que reduce todo cuerpo que cruza de sur a norte a través de una feminización generalizada y por lo tanto borra reiteradamente a los sujetos femeninos y sus esfuerzos y contribuciones económicas y artísticas.

Berta Jottar permaneció en Tijuana hasta 1994.¹² *Border Swings / Vaivenes Fronterizos* se materializa antes de su partida de SD/TJ y es por lo tanto una obra post-BAW/TAF, *Las Comadres* y sus respectivas crisis de disolución y reagrupación —en el caso de BAW/TAF—. De alguna manera el vídeo constituye una última mirada a toda esa experiencia a la que tal vez intenta, aparte de dar un cierre a ciertos aspectos colectivamente irresolutos, señalar a través de un recuento contestatario que reinscribe fragmentos de un presunto "eslabón perdido", planteando la posibilidad de revisar críticamente el proceso histórico y conceptual del arte fronterizo y su relación con el contexto social.

El origen como fantasma en tránsito perpetuo

Dentro del proceso liberal de globalización, el "multiculturalismo" en su mejor vena, se abre a la diversificación de formas de conocimiento histórico que potencian la práctica de la escritura y la producción de narrativas visuales y performáticas como vehículos de reclamo de poder sobre la identidad propia del sujeto, y con suerte la de una comunidad, cualquiera sea su estado de cohesión o disgregación. Esta diversificación nunca deja de estar marcada por su palpitante materialidad social e histórica. En este sentido, los discursos artísticos y literarios de base autobiográfica y auto-etnográfica provenientes de grupos de sub-representación en los discursos dominantes, han proliferado a finales del siglo XX, recapitulando de maneras más complejas y sofisticadamente críticas y autocríticas estrategias introducidas en las artes desde el feminismo, las luchas por los derechos civiles de los grupos de color en los Estados Unidos de los setenta, las diásporas "tercermundistas" en el primero. En estas prácticas, generalmente preocupadas con aspectos "locales" o "personales", con historias particulares de la diferencia y su contexto teórico referencial, se redistribuye y cuestiona el "peso" de los cánones del mercado occidental de lo simbólico, revelando su construcción económicamente dependiente de las dinámicas del capitalismo más reciente y desbordando las barreras contenedoras de sus ficticias homogeneidades.

El postmodernismo provee un marco discursivo para la re-teorización de

millor vena, s'obri a la diversificació de formes de coneixement que potencien la pràctica de l'escriptura i la producció de visuals i performàtiques com a vehicles de reclamo de poder i identitat pròpia del subjecte —i amb sort la d'una comunitat, siga el seu estat de cohesió o disgregació. Aquesta diversif deïxa d'estar marcada per la seua palpitant materialitat social. En aquest sentit, els discursos artístics i literaris de base autol autoetnogràfica provinents de grups de subrepresentació en els dominants han proliferat a finals del segle XX, recapitulant de mes complexes i sofisticadament crítiques i autocrítiques estratègiques en les arts des del feminisme, les lluites pels drets civils de color als Estats Units dels 70, les diàspores "tercermundistes" i "tercermundistes". En aquestes pràctiques, generalment preocupades amb "locals" o "personals", amb històries particulars de la diferència i el context teòric referencial, es redistribueix i qüestiona el 'pes' de del mercat occidental d'allò simbòlic, revelant la seua construcció econòmicament dependent de les dinàmiques del capitalisme més recent i desbordant les barreres contenedores de les seues fictícies homogeneïdes. El postmodernisme proveeix un marc discursiu per a la re-teorització de la cultura i la identitat. Els llenguatges o sistemes de comunicació entre els quals l'art és carn de la seua carn, són els instruments de la construcció cultural en la qual es constitueixen els nous subjectes i el propi ser. "No hi ha cap 'missatge' clar o obvi, cap llenguatge no siga puntualitzat pels seus contextos, pels nostres cossos i el ser, tant com no hi ha cap mitjà neutral de representació".¹³ D'altra banda, l'aparent 'unitat' del ser construïda per la modernitat ha patit d'implosió com a conseqüència de la incidència en la cultura de masses de comunicació i l'accés a nivell de consumidor a les tecnologies, la qual cosa ha provocat una proliferació i una divulgo accelerada de la informació, de les seues fonts i receptors. La identitat llatinoamericana constituïda per processos colonials, genocidis, revolucions, congruències migratòries, exíllies socioeconòmiques afectades pels desenvolupaments geogràfics diferents del capitalisme i la transferència sectoritzada del volum permanentment obert i problemàtic en candent autoobediència, del qual els seus artistes i poetes han sigut i són rutinàriament. Més enllà del polimorfisme mutant dels mestissatges ètnics, racials, religiosos i lingüístics que la recorren i justament ser una identitat que emergeix de trobades violentes i resolucions repressives en la latència ontològica de la seua memòria, la

12. Berta Jottar reside actualmente en Nueva York donde trabaja y finaliza su tesis doctoral sobre la