

Márgenes, límites y periferias como espacios de resistencia en la creación artística contemporánea: una mirada crítica a *Documenta Fifteen, BIAU XII y Manifesta 15*¹

Ramon Parramon
Universitat de Barcelona 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.100785>

Recibido: 6 de febrero de 2025 / Aceptado: 1 de junio de 2025

Resumen. Este artículo examina los conceptos de márgenes, límites y periferias en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, subrayando su presencia recurrente en proyectos transdisciplinarios y eventos culturales. Se analiza cómo la transgresión de los límites constituye un objetivo frecuente en la creación artística, al tiempo que su definición resulta fundamental para delimitar los campos de acción crítica. Los márgenes, concebidos tanto como fronteras simbólicas como espacios periféricos, han sido históricamente considerados territorios fértiles para la exploración creativa. A partir de esta premisa, el texto interroga si la expansión constante de los márgenes en el arte contemporáneo reproduce lógicas coloniales y dinámicas de extractivismo simbólico, alineadas con el paradigma capitalista del crecimiento incesante, o si, por el contrario, responde a la necesidad de reconfigurar narrativas críticas socialmente comprometidas, con capacidad de articularse como espacios de resistencia y transformación en contextos locales. Esta problemática se enmarca en el análisis de eventos culturales globales que, desde perspectivas curatoriales diversas, buscan visibilizar discursos disidentes y articular nuevas centralidades desde los márgenes. El artículo se estructura en dos secciones principales: la primera explora la relación entre márgenes, límites y periferias en el ámbito artístico; la segunda examina las líneas programáticas de tres eventos internacionales –*Documenta Fifteen, BIAU XII y Manifesta 15*– que integran estos conceptos y tratan de dotarles un espacio de centralidad.

Palabras clave. arte contemporáneo; márgenes; eventos artísticos; periferia; transperiferia

ENG Margins, Boundaries, and Peripheries as Sites of Resistance in Contemporary Artistic Practices: A Critical Analysis of Documenta Fifteen, BIAU XII, and Manifesta 15

Abstract. This article examines the concepts of margins, boundaries, and peripheries within the context of contemporary artistic practices, highlighting their recurrent presence in transdisciplinary projects and cultural events. It explores how the transgression of boundaries often serves as a central aim in artistic creation, while also recognizing the importance of defining limits to frame spaces of critical intervention. Margins—conceived both as symbolic frontiers and peripheral zones—have historically been regarded as fertile grounds for creative exploration. Based on this premise, the text questions whether the continuous expansion of margins in contemporary art reproduces colonial logics and symbolic extractivism aligned with capitalist growth paradigms, or, conversely, reflects a need to reconfigure socially engaged critical narratives capable of functioning as spaces of resistance and transformation in local contexts. This inquiry is situated within the framework of global cultural events that, through diverse curatorial approaches, seek to amplify dissident discourses and establish new centralities from the margins. The article is structured in two main sections: the first explores the interplay between margins, boundaries, and peripheries in artistic practices;

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *RE-ART Residencias y Laboratorios de Investigación Artística*, financiado por la Eurorregión Pirineos Mediterráneo (2022-2023), con el objetivo de profundizar en las relaciones centro-periferia a través del concepto de *transperiferia*, impulsado por Idensitat, Casa Planas, La Escocesa y BBB Centre d'Art.

the second analyzes the curatorial frameworks of three international events—Documenta Fifteen, BIAU XII, and Manifesta 15—that integrate these concepts as central axes of their programming.

Keywords: contemporary art; margins; artistic events; periphery; transperiphery

Sumario. 1. Introducción. 2. Márgenes y límites 2.1. Sobre los márgenes. 2.2. Sobre la necesidad de los límites. 2.3. Sobre los límites en las prácticas artísticas. 2.4. Sobre los límites de lo local. 3. La proyección de los márgenes desde tres eventos artísticos. 3.1. La colaboración como transgresión de límites: *Documenta Fifteen*. 3.2. Habitar los márgenes: *BIAU XII*. 3.3. La periferia como espacio de centralidad cultural: *Manifesta 15*. 4. Conclusiones. Referencias

Cómo citar. Parramon, R. (2025). Márgenes, límites y periferias como espacios de resistencia en la creación artística contemporánea: una mirada crítica a *Documenta Fifteen*, *BIAU XII* y *Manifesta 15*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 597-608. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.100785>

1. Introducción

Los márgenes han ejercido históricamente una fuerte atracción en la creación artística y cultural, funcionando como espacios de resistencia, experimentación y transformación. Conceptos como periferia urbana, cultural o institucional, posicionamiento periférico, activación descentralizada y transperiferia aluden a espacios y prácticas que se sitúan al margen de lo establecido, resistiendo las dinámicas dominantes y convirtiendo la frontera en un territorio de lucha y transformación (Giudice & Giubilaro, 2015). La periferia puede ser vista tanto como un foco de problemáticas como un espacio generador de soluciones y discontinuidades; un contenedor de las externalidades de la desigualdad social (Carabancheleando, 2017) y, al mismo tiempo, un punto de partida para construir el mundo desde las epistemologías subalternas (Delgado & Márquez, 2019).

Si la periferia ha sido entendida como un espacio de resistencia y transformación, el concepto *transperiferia* amplía esta lógica al concebirse como un territorio en constante mutación, donde las categorías de centro y margen se desdibujan y reconfiguran. Se trata de un concepto dinámico, que alude tanto a un lugar como a su propia deslocalización. No se limita a la geodistancia, sino que transforma el imaginario de la periferia en un espacio de agencia y poder. En este sentido puede pensarse como una noción tránsfuga, en constante mutación y translocación entre centro y periferia (Parramon, 2020).

La fascinación por los márgenes es recurrente en las prácticas artísticas, donde son percibidos como territorios fériles para nuevas exploraciones formales y conceptuales. Tanto los bordes como aquello que los trasciende representan zonas de indeterminación que pueden dotar de nuevos significados a la experimentación creativa. Este interés responde a una doble motivación: el impulso humano de explorar lo inexplorado y la necesidad sociocultural de lo nuevo como un imperativo para la reafirmación y el progreso (Vindel, 2015). Una forma de ver, entender, mapear, representar o interpretar el mundo que necesariamente debe contraponerse a las aspiraciones coloniales de Occidente, de “ordenarlo, dominarlo y liberarse de la ansiedad que genera lo diferente” (De Diego, 2008, p.77).

Desde esta perspectiva, este artículo se cuestiona si la expansión constante de los márgenes en la creación artística (y arquitectónica²) reproduce dinámicas de colonialismo y extractivismo simbólico —similares a las lógicas capitalistas de crecimiento incesante— o si, por el contrario, responde a una necesidad de reconfigurar las narrativas críticas y explorar nuevos territorios conceptuales.

En este marco, la relación centro-periferia sigue siendo clave, no como un anacronismo, sino como una categoría revitalizada en un mundo donde lo local se reconfigura frente a la globalización. Como señala Mary Louise Pratt (2012), suprimir la noción de centro-periferia en favor de la globalización implica, paradójicamente, reforzar la centralidad del centro sin nombrarlo como tal. Esta reflexión se vincula con otras dicotomías postcoloniales —norte-sur, primer y tercer mundo— y con conceptos asociados a la desigualdad social y espacial, la dependencia y la marginación.

En este contexto, se sostiene que los márgenes continúan ejerciendo un fuerte poder de atracción en las prácticas artísticas contemporáneas, prolongando así el impulso vanguardista por expandir los límites de la acción creativa (Bishop, 2016). Esta expansión ha sido incorporada institucionalmente en las líneas programáticas curatoriales de numerosas exposiciones y bienales, muchas veces retomando estrategias ya desarrolladas por colectivos artísticos que apostaron por lo procesual, lo situado y lo relacional (Kester, 2011).

El concepto de *Sur Global* aparece de manera explícita en numerosos eventos culturales internacionales, como parte de un esfuerzo por incorporar voces provenientes de contextos periféricos o marginales. Reconocemos que se trata de un concepto en disputa: mientras en algunos casos se considera una categoría que intenta capturar la complejidad de las relaciones internacionales en un mundo cada vez más multipolar, e incluso una herramienta analítica útil para abordar las desigualdades globales y las luchas compartidas por la justicia social y económica; en otros es objeto de crítica por su tendencia a homogeneizar realidades diversas y por el riesgo de no reconocer las diferencias y tensiones internas entre los propios actores del Sur. Asimismo, se cuestiona su capacidad para esquivar de manera efectiva los sesgos eurocéntricos (González Arencibia & Valencia Corozo, 2024).

² Se introduce aquí el término “arquitectónica” en el sentido de aludir a aquellas prácticas creativas impulsadas por planteamientos propios de la arquitectura, pero que operan en un espacio liminal, próximo a las prácticas artísticas. Se emplea este término debido a que en el artículo se hace referencia a la XII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU XII), un evento promovido desde enfoques arquitectónicos, aunque en esta edición se abordaron de manera equitativa tanto proyectos desarrollados desde las prácticas artísticas como desde las arquitectónicas.

Es cada vez más habitual encontrar eventos artísticos, que en el ejercicio de poner en práctica sus programas, forjados en o desde la perspectiva occidental, tratan de abordar cuestiones relativas a la complejidad geopolítica, reparar la invisibilidad de aquello que se gesta en contextos periféricos, y esquivar dinámicas neocolonialistas y extractivistas. En este texto se examinan las líneas programáticas de tres eventos internacionales que han abordado la noción de los márgenes desde perspectivas distintas: *Documenta Fifteen*, que propone modelos de creación colaborativa y descentralizada; la XII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (*BIAU XII*), que explora la relación entre creatividad, espacio habitado y exclusión social; y *Manifesta 15*, que reconfigura la relación entre lo local y lo global en el arte contemporáneo, así como la integración de la periferia urbana en la centralidad del proyecto.

El tratamiento de estos casos de estudio es desigual, tanto por la naturaleza efímera de cada evento como por el enfoque parcial adoptado, centrado en elementos específicos relacionados con la temática abordada. La selección de estos ejemplos se justifica, en primer lugar, por su relación con la temática propuesta; en segundo lugar, porque sus concepciones curatoriales han sido planteadas desde una perspectiva de acción colectiva; y, en tercer lugar, por una razón menos determinante, aunque no irrelevante, que se basa en la proximidad personal con los contextos de estudio, que es de una intensidad distinta en función de cada caso.

El artículo se organiza en dos secciones principales: la primera examina los conceptos de márgenes y límites, desde un planteamiento transperiférico, en el marco de las prácticas creativas contemporáneas; la segunda ofrece un análisis comparativo sobre cómo estos tres eventos culturales internacionales incorporan dichas nociones en el seno de sus programaciones. Más que una crónica de los eventos, el texto plantea una reflexión crítica sobre lo liminal desde una perspectiva institucional y disciplinaria, incidiendo en las tensiones que genera la necesidad de traspasar los límites y, a la vez, la necesidad de definirlos.

2. Márgenes y límites

2.1. Sobre los márgenes

¿Por qué desde las prácticas creativas interesa tanto lo marginal, lo periférico, lo fronterizo, lo desplazado, el afuera, lo otro, lo extraño? La creación artística encuentra en los márgenes un territorio fértil para imaginar, aprender e interactuar con su contexto. Situarse fuera de lo normativo y lo institucionalizado no sólo amplía las posibilidades creativas, sino que permite reconfigurar significados y desafiar estructuras establecidas. La práctica creativa, en tanto que conceptualizadora y formalizadora, encuentra en los espacios marginales todos aquellos procesos de transición e indefinición que los prefiguran, y que pueden ser elementos motivadores o activadores de una diversidad de prácticas.

El límite, aunque se intente fijar como una línea divisoria clara, es siempre difuso y mutable. En este espacio de indefinición, la creatividad opera como un proceso de ordenación y materialización, transformando elementos en suspensión en formas concretas. Lo que emerge de este proceso no es solo un objeto o una imagen, sino una ‘cosa’ en el sentido más amplio: una construcción simbólica y conceptual que adquiere significado en relación con su contexto³.

Como señala Grimson (2003), toda teoría de la frontera es, en esencia, una teoría de la cultura. Si entendemos la cultura como un sistema de prácticas, creencias y costumbres compartidas, su definición implica necesariamente la existencia de límites: aquello que pertenece a la comunidad y aquello que queda fuera de ella. Grimson considera que es imprescindible contextualizar para comprender cualquiera de los elementos que forman parte del entramado cultural, ya que fuera de él pueden ser vistos como “exóticos, absurdos o autoritarios” (p.14). Las fronteras culturales no son fijas, ya que los significados circulan y se transforman a través de la interacción transnacional. Desde esta perspectiva, los eventos artísticos y culturales operan dentro de un sistema de interculturalidad e hibridación donde las fronteras son múltiples y cambiantes (Appadurai, 2001; García Canclini, 1999). “La interculturalidad y las comunicaciones globalizadas nos vuelven extranjeros no sólo de los paisajes que eran propios para nosotros o nuestros padres. Somos invitados o presionados a vivir otras patrias” (Canclini, 2014, p.49). Los productos culturales que circulan a través de las fronteras nos sitúan en estas ‘otras patrias’. Canclini señala que, en la modernidad, predominaban las estéticas de la localización y el arraigo, donde incluso las rupturas de lo conocido y la búsqueda de formas inéditas apelaban a las identidades nacionales, como constructivismo ruso, muralismo mexicano o pop americano. El postmodernismo propagó el cruce de fronteras, la desterritorialización, y el concebir el mundo como una “sala de tránsito”, donde la circulación de las imágenes y sus creadores contribuyeron a construir la idea de un cosmopolitismo abstracto entendido desde el poder liberador de la deslocalización. Nos plantea una tercera vía que denomina “condición transterritorial contemporánea” (p.51), que incluye otras formas de desplazamiento por cuestiones de disidencia, o por ser considerado extraño por sus semejantes. Nos interesa este punto en el contexto relacionado con las prácticas artísticas y culturales, porque aquellas a las que nos referimos, aquellas que proponen atravesar las fronteras, tienen mucho que ver en esta cuestión de ubicarse en otro contexto que resulta extraño desde el enfoque de ciertos planteamientos institucionalizados, pero también afectados por el poder hegemónico institucional.

³ Para ampliar el concepto de cosa, ver el libro “No-cosas” de Byung-Chul Han (2021). En él se plantea que nos encontramos en la transición de la era de las cosas a las no-cosas, siendo la información la que determina el mundo en el que vivimos, no las cosas. Para él el mundo se torna cada vez más intangible, nublado y espectral.

En este análisis, las fronteras simbólicas y disciplinarias son más relevantes que las geográficas. Sin embargo, cualquier reflexión sobre los límites en el arte y la cultura inevitablemente remite a las fronteras impuestas por el poder y las desigualdades sociales, culturales y económicas. Porque desde la perspectiva de la creación cultural, lo simbólico y lo disciplinario es también deudor de las fronteras político-económico-socioculturales existentes.

Según Grimson (2023, p.22), se pueden desafiar las fronteras, pero hay que construir los propios límites. Las fronteras pueden desplazarse, desdibujarse, trazarse de nuevo, pero no pueden desaparecer, ya que son constitutivas de toda vida social. El debate no gira en torno a la desaparición de las fronteras, sino a cómo y dónde trazarlas, cuándo cruzarlas y en qué medida debilitarlas o reforzarlas. Como estructuras de clasificación, las fronteras pueden ser cuestionadas, hibridadas o desdibujadas, pero siempre seguirán configurando nuestra manera de entender la cultura y la sociedad.

Mignolo (2003) plantea que el pensamiento fronterizo es algo más que una enunciación híbrida, “es una enunciación fracturada en situaciones dialógicas que se entrelazan con una cosmología territorial y hegemónica” (p. 9). En este sentido señala que el discurso postcolonial no debe concebirse como un nuevo lugar de extracción de riquezas simbólicas, sino como una oportunidad para construir nuevos lugares de enunciación (p.63).

Por su parte, Homi K. Bhabha plantea la idea del “tercer espacio” como un encuentro liminal entre culturas e identidades, donde se crean nuevas formas de significación y relaciones sociales. Se trata de un espacio de transición que posibilita identidades híbridas y subvierte las normas de poder poscoloniales. No es una identidad fija, sino un proceso de identificación ambivalente que incorpora las huellas de distintos discursos y prácticas. El tercer espacio permite la emergencia de nuevas posiciones, estructuras de autoridad e iniciativas políticas, escapando de binarismos culturales y paradigmas preexistentes. Es un lugar de negociación y transformación donde pueden surgir realidades híbridas capaces de alterar historias y normas establecidas (Bhabha & Rutherford, 2006).

En este punto, retomamos la noción de *transperiferia*, previamente planteada como una categoría tránsfuga, en constante mutación y translocación entre centro y periferia. Se concibe como un espacio común en desplazamiento continuo, que, al ser combinado con el concepto de “tercer espacio” de Bhabha, posibilita la emergencia de realidades híbridas con capacidad de transformar normas, estrategias o instituciones preestablecidas.

2.2. Sobre la necesidad de los límites

Ir más allá de los límites, o trabajar desde los márgenes, supone un desafío que nos sitúa ante territorios desconocidos y explorables. Mientras algunos límites alimentan la imaginación y nos impulsan a descubrir lo inexplorado, otros, al ser cruzados, generan impactos irreversibles. No todos los límites son igualmente maleables, existen fronteras que, una vez traspasadas, transforman radicalmente nuestra realidad, sin posibilidad de retorno.

Paradójicamente, necesitamos límites para poder atravesarlos. Necesitamos cruzar los límites para poder imaginar aquello que está fuera de nuestro control, de nuestra zona de confort o de nuestro imaginario. Pero hay límites que se escapan, que se desplazan y nunca se alcanzan, porque están en permanente estado de construcción, deconstrucción y reconfiguración. Estos límites escurridizos, al no ser fijos, generan obsesiones, tensiones y frustraciones, pero también pueden dar lugar a grandes relatos y estimulantes desafíos. Son los límites que multiplican la imaginación, que requieren ser permanentemente fijados, a pesar de la imposibilidad de ello, pues una vez alcanzados pierden su significado, su interés y su potencial transformador. Estos límites no solo desafían la redundancia de lo cotidiano, sino que estructuran nuestra experiencia del tiempo y la creatividad, convirtiendo la vida en un proceso continuo de exploración y transformación. Estos son los límites de vivir una vida como proyecto, o una vida como un proceso encadenado de proyectos que no llegan a agotarse en sí mismos, porque mutan de uno a otro, se complejizan, se tornan sistémicos (Groys, 2014).

Hay límites que se cruzan mediante el impulso de la acción colectiva, o encubiertos desde el anonimato de lo colectivo, pero que luego tienen consecuencias no solo en los sujetos, sino también en los ecosistemas, los hábitats, y todas aquellas especies que forman parte de ellos. Son los límites que al cruzarlos desencadenan situaciones catastróficas. Devastaciones que incentivan relatos apocalípticos, y que incrementan las visiones negativas, sin opción de imaginar otros futuros posibles. Los medios y las tecnologías de lo inmediato contribuyen a la propagación acumulativa de todo ello, combinándose información, fakes, opiniones, rumores y todo tipo de mensajes difíciles de identificar en un contexto de ruido constante. Esto nos posiciona en una situación de colapso de la imaginación, porque muchas de las fantasías confluyen en un mundo sin nosotros, en un escenario posthumano.

Marina Garcés, en su reflexión sobre la imaginación crítica, aborda la relación entre los límites y la capacidad de imaginar y cuestionar la realidad. Según ella, la imaginación no es una facultad individual y espontánea, sino una forma de interactuar con los límites de lo que vemos, conocemos, recordamos o proyectamos. Esta interacción se manifiesta en diversos ámbitos, como el arte, la arquitectura, la ciencia, la política o incluso en nuestras decisiones cotidianas. Nadie tiene el monopolio de la imaginación, porque ésta se mueve entre disciplinas, sujetos, temporalidades, deviene una actividad interdependiente y genera la condición propia de un ecosistema. Un ecosistema que puede ser alterado, enriquecido o dañado. Desde una perspectiva crítica, Garcés destaca que la verdadera autonomía –ya sea individual o colectiva– radica en la capacidad de participar en la construcción de nuestros propios límites. La necesidad de tener límites

para imaginar lo que es extraño, el lugar otro, los espacios de posibilidad, y evitar que la imaginación colapse por exceso de información. Cuando la imaginación está al servicio de dar respuesta y adaptarse a los constantes cambios que nos plantean las circunstancias contemporáneas, supone entrar en un bucle que no tiene límites, y donde la autonomía del sujeto (individual o colectivo) deviene un simulacro tras el que se esconde el fracaso del individualismo y la mercantilización de la libertad (Garcés, 2022).

Por su parte, Giorgios Kallis, en su libro *Límites*, explora la relación entre ecología, economía y libertad. En lugar de apelar a los límites impuestos por la naturaleza, propone asumir la responsabilidad de autolimitarse, tanto a nivel individual como colectivo, como una alternativa a la visión que enfatiza el agotamiento de los recursos. En su análisis, el deseo de crecimiento ilimitado no es inherente a la humanidad, sino a la implementación globalizada del capitalismo neoliberal, donde la expansión sin restricciones fundamenta su propia esencia. Kallis sostiene que nunca antes hemos necesitado tanto una cultura de los límites, pero, paradójicamente, nunca hemos estado tan poco dispuestos a asumirlos. Cada nueva generación se siente impulsada a transgredir los límites heredados, ya sean institucionales, parentales o culturales, alimentando así un deseo constante de superación. Para este autor, el verdadero progreso no consiste en avanzar sin freno, sino en detenerse a reflexionar y actuar de manera distinta. Descubrir nuestros límites mediante la inteligencia y la imaginación es, en última instancia, lo que nos permitiría redefinir nuestro futuro (Kallis, 2021, p. 172).

2.3. Sobre los límites en las prácticas artísticas

En el ámbito de las prácticas artísticas existe un impulso recurrente por romper con lo que les ha precedido. Lucy R. Lippard, al analizar los inicios del arte conceptual, describe este movimiento como un intento de escapar de los márgenes del sistema del arte. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, este proceso fue experimentado más por los propios artistas que por el público. Según Lippard, la discusión giraba en torno a los límites impuestos por los contextos, por las definiciones artísticas convencionales, así como los que los propios artistas elegían para trazar nuevas líneas autónomas. Esta exploración se llevó a cabo de manera experimental por diversos artistas estadounidenses cercanos a la autora, entre ellos Robert Smithson, quien afirmaba que “todo arte legítimo trata de los límites; el arte fraudulento siente que no tiene límites” (Lippard, 2004, p 23). El cuestionamiento de los límites constituía su principal vía de acción, incluyendo los límites discursivos de la institución que acogía las propuestas, que en muchos casos trataban de cortocircuitar las lógicas expositivas (Vindel, 2015, p. 48).

La afirmación de Smithson resuena con la necesidad de autolimitarse planteada por Giorgos Kallis, quien considera este gesto como parte de un ejercicio intelectual, imaginativo y ético necesario para contribuir a la sostenibilidad ecosocial. Esta idea conecta también con la propuesta de Marina Garcés, quien entiende la participación activa en la construcción de los propios límites como fundamento de una imaginación crítica. Lippard sugiere, en esa misma línea, que el arte más significativo no siempre se encuentra dentro del sistema institucionalizado, sino en aquellas energías sociales aún no reconocidas como arte. Esta conexión entre lo social, la crítica y la creatividad abre nuevas posibilidades para que los artistas exploren territorios desconocidos, participando activamente en la construcción de lo común.

Durante la década de los sesenta y principios de los setenta, muchos artistas trabajaron no solo para superar ciertos límites, sino también para redefinir otros en términos conceptuales y políticos. Este proceso conllevó un posicionamiento de mayor compromiso social y dio lugar a nuevos ecosistemas para la práctica artística. La disolución de fronteras, así como la creación de márgenes más difusos y permeables, pero políticamente significativos, cobra sentido al analizar los estudios de caso presentados más adelante.

En este contexto resulta pertinente recordar el espíritu crítico y revolucionario del movimiento Dadá, que hace más de cien años desafió radicalmente los límites entre arte y vida. Theo van Doesburg escribía en 1922 sobre la percepción dadaísta de la cultura occidental institucionalizada: “Dadá ve en cada dogma, en cada fórmula, nada más que unos pequeños clavos con los que se intenta mantener a flote una carcomida nave que zozobra” (v p. 18).

Aunque las vanguardias posteriores continuaron enfatizando fenómenos transgresores dentro del arte, nunca lograron disolver completamente la frontera entre arte y vida, ya que esto supondría la abolición misma del arte, que en definitiva era lo que los dadaístas perseguían. Julianne Rebentisch, propone una conceptualización que permite unir la autotransgresión del arte con su autonomía, considerando que desde los años sesenta, los límites entre los géneros, así como los límites entre el arte y la vida, se han vuelto cada vez más porosos, debido a transformaciones e innovaciones en las tecnologías de los medios, dentro y fuera del arte (Rebentisch, 2018, p. 112). Trabajar entre los porosos márgenes entre el arte y la vida, sigue planteando algo que Daniel Buren formuló de manera contundente “cualquier producción, cualquier obra de arte es social, posee importancia social” (Hantemann, 2017, p. 96).

La desmaterialización del arte y el activismo político de numerosos artistas entre finales de los sesenta y principios de los setenta configuraron nuevas formas de expansión de los límites en las prácticas artísticas. Según Vindel y Martínez (2023), la conexión entre el arte conceptual, la sociología de los colectivos artísticos, la práctica cultural expandida y la política revolucionaria encuentra referentes clave en dos manifestaciones artísticas: *Tucumán Arde* e *Information*. En *Tucumán Arde* (1968), los artistas transgredieron los límites de la producción estética mediante colaboraciones transdisciplinares orientadas a denunciar los intereses especulativos y la crisis de subsistencia que afectaba a la provincia argentina, tras el desmantelamiento de su industria azucarera. Por su parte, *Information* —la primera gran retrospectiva del arte conceptual celebrada en el MoMA en 1970— abordó la información y la infraestructura cultural como relaciones de poder

(p. 9). Aunque Vindel y Martínez buscan ofrecer claves para una historia ecosocial del arte a partir de estas experiencias, aquí se consideran relevantes por su capacidad para transgredir los límites del arte y vincularse con dinámicas de acción política y colectiva, pudiéndose establecer relaciones con los estudios de caso que se abordan más adelante en este texto.

Definir los límites de la acción, activar la imaginación crítica y proyectar iniciativas hacia espacios marginales –por su vulnerabilidad, permeabilidad, indefinición o resistencia a la hegemonía– puede convertirse en una forma de lucha frente a la creciente desigualdad social. En este cruce entre arte y política, los límites siguen siendo un terreno de disputa, donde la creatividad puede actuar como una herramienta de transformación y contradisciplina.

2.4. Sobre los límites de lo local

En el contexto contemporáneo, como anticipó Paul Virilio (1986), el paradigma de la movilidad ha transformado la manera en que se conciben las identidades y los espacios. En este marco, se considera que el “alma poderosa” es aquella que está desterritorializada, fluida y transferible, mientras que el “alma débil” permanece anclada al cuerpo y al territorio. La velocidad, la aceleración y el desplazamiento han permitido superar ciertas limitaciones impuestas por la identidad local, pero, al mismo tiempo, han intensificado el desarraigo, la desterritorialización y el distanciamiento. El espacio contemporáneo se configura como una deriva, un entramado de ciclos fluctuantes entre acelerar y frenar, aproximarse y alejarse, ir y volver, activar y desactivar, construir y destruir, contaminar y purificar, contagiar e inmunizar. Estas oposiciones, lejos de ser estables, se mantienen en un estado de oscilación constante, definido por la variabilidad de las velocidades que las atraviesan.

El espacio, lejos de ser un ente estático, existe en función de los límites que lo configuran, los argumentos, los protocolos y los modos de organización que le otorgan sentido. En este marco, cuando algunos artistas abandonaron el museo para explorar la cotidaneidad de otros espacios, lo hicieron en respuesta a una necesidad de investigar nuevas formas de sociabilidad e interacción. Siguiendo el planteamiento de Cecilia Guida (2021), esta transformación no sólo implicaba un giro hacia lo relacional y lo cooperativo, sino también la búsqueda de un programa común, un espacio desde lo común. En este sentido, más que en la producción objetual que invade o se acomoda en un espacio, el interés radicaba en activar dinámicas que redefinieran las relaciones entre arte, territorio y comunidad.

El concepto de límite, en este contexto, se vincula con la expansión acelerada y con la capacidad de regular o desacelerar los procesos para evitar la transgresión de cualquier frontera. Ya nos hemos referido a Giorgos Kallis, quien ha abordado el problema de los límites en el pensamiento moderno y lo ha trasladado al contexto contemporáneo, enfatizando la urgencia de una cultura de la contención. La idea capitalista del crecimiento ilimitado se ha insertado profundamente en el pensamiento contemporáneo, consolidando la creencia de que la expansión sin restricciones es posible. Sin embargo, Kallis advierte que esta noción constituye una fantasía autodestructiva: “La expansión ilimitada en un mundo limitado es una fantasía propia de nuestra civilización” (Kallis, 2021, p. 171). En contraposición, el autor propone la autolimitación como un acto necesario: desarrollar la capacidad de moderar los deseos, restringir la colonización de lo humano y lo no humano y, en última instancia, cultivar el cuidado como principio ético.

Desde esta perspectiva, la relación entre lo local y el desplazamiento cobra una relevancia particular en los proyectos artísticos que toman el territorio como campo de acción. Dichos proyectos deben situarse en un estado de tensión entre dos polos: el espacio público de proximidad y la interacción con agentes externos. Este enfoque metodológico, que busca articular lo macro y lo micro, permite conectar el conocimiento local con lo foráneo, lo extraño o lo aún no asimilado dentro del contexto específico. La dicotomía entre lo propio y lo ajeno, lo próximo y lo distante, el nosotros y los otros, lo ultralocal y lo extralocal, la inmunidad y el contagio, constituye el núcleo de estas exploraciones. Sin embargo, la dimensión más significativa de estas prácticas se encuentra en el espacio intermedio, en la zona de contacto donde se generan nuevas formas de relación y significado. Es precisamente este espacio el que los proyectos artísticos deben atravesar y activar en su vinculación con el territorio y contemplar la perspectiva colaborativa como una forma de transitar a través de los límites. Las prácticas colaborativas generan un conocimiento relacional y fluido que, según Collados-Alcaide (2015), generan espacios híbridos e intersticiales, en el límite entre la integración y el sistema cultural hegemónico. Las prácticas artísticas colaborativas cuestionan aquellas prácticas más vinculadas a la producción cultural mercantilizada, para proponer formas críticas socialmente comprometidas con el contexto.

3. La proyección de los márgenes desde tres eventos artísticos

Para analizar cómo lo marginal y lo periférico adquiere una clara centralidad en determinadas prácticas culturales, tomaremos como referencia tres eventos internacionales que, a través de diversas estrategias, han tratado de dar protagonismo a prácticas generadas desde el Sur global y han abordado de manera distinta el trabajo cultural en los márgenes: *Documenta Fifteen*, *BIAU XXII* y *Manifesta 15*. Este análisis no se centra en los proyectos específicos que conformaron cada evento, sino en los elementos comunes que destacan su posicionamiento en los márgenes o más allá de ellos, tanto en relación con ediciones anteriores como frente a dinámicas sistematizadas por los circuitos occidentales del arte y la cultura.

Documenta Fifteen se celebró en 2022 en Kassel, en un contexto inmediatamente pospandémico. La Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (*BIAU XXII*) comenzó a finales de 2022 en Ciudad de México, extendiéndose en formato reducido a otras ciudades iberoamericanas a lo largo de 2023. Finalmente,

Manifesta 15 tuvo lugar entre septiembre y noviembre de 2024 en diversos espacios del área metropolitana de Barcelona.

Aunque estos eventos no están conectados directamente entre sí, comparten una aproximación particular a los márgenes. Mientras que *Documenta Fifteen* y *BIAU XII* enfatizaron la revalorización y reivindicación de prácticas artísticas, arquitectónicas y culturales alejadas de los circuitos más establecidos –planteadas desde contextos social, político o económico desfavorecidos–, *Manifesta 15* incorporó artistas tanto del Norte como del Sur global, además de creadores locales barceloneses, distribuyendo sus intervenciones en la periferia urbana y cultural de la metrópoli.

En todos los casos, el concepto de margen está vinculado a una dimensión geoespacial y geosocial, pero se expande hacia otros aspectos según el enfoque de cada evento. *Documenta Fifteen* destacó las autorías y responsabilidades colectivas; *BIAU XII*, los límites disciplinarios entre arquitectura, urbanismo, arte y activismo social; mientras que *Manifesta 15* se centró en la descentralización y la activación de la periferia urbana posindustrial.

Tal como se ha señalado anteriormente, la selección se justifica no solo por su relación con la temática propuesta y la oportunidad de un análisis crítico centrado en la forma en que esta ha sido abordada desde sus planteamientos programáticos, sino también porque sus líneas curatoriales han sido concebidas desde una perspectiva de acción colectiva, planteando de esta manera nuevas estructuras que cuestionan a la propia institución. Esta noción de curaduría compartida se manifiesta de manera clara en la articulación de *Documenta Fifteen* y *BIAU XXII*, y de forma más sutil en *Manifesta 15*. Esta última, que se define como nómada en el contexto europeo, mantiene una estructura jerárquica con una curaduría “principal” que, en el caso de Barcelona, fue incorporada de manera tardía, después de un proceso de colectivización en el que participaron agentes e instituciones locales del área metropolitana de Barcelona, un proceso impulsado por organizaciones colectivas de artistas locales.

Esta estructura colaborativa, sumada a una proximidad personal con los eventos, es lo que fundamenta la selección realizada. Una selección que, por su temática, bien podría haber incluido otros eventos artísticos, como la 60^a Bienal de Venecia, titulada *Foreigner Everywhere*, centrada en temas de migración y descolonización, y caracterizada por una selección inusual de artistas –muchos de ellos poco conocidos, ya fallecidos o incluso anónimos– (Clayton, 2024). Aunque esta edición encajaría en el marco general del presente análisis, al plantearse como una celebración de lo extranjero, lo distante, lo forastero, lo queer y lo indígena (Pedrosa, 2024), su enfoque no se orienta a repensar las estructuras curatoriales, razón por la cual no fue incluida en esta selección.

Estos tres eventos, aunque promovidos desde estructuras eurocéntricas, se posicionan como plataformas que reflexionan sobre los saberes del Sur Global, que por esta circunstancia se plantean ciertos interrogantes en torno al extractivismo cultural y la reproducción de dinámicas neocolonialistas. Detrás de una posición aparentemente comprometida, subyace una relación desigual, donde las culturas subalternas y periféricas son evaluadas, descontextualizadas y reubicadas para identificar claves que permitan construir alternativas emancipatorias (Delgado y Márquez, 2019).

3.1. La colaboración como transgresión de límites institucionales: *Documenta Fifteen*

Documenta Fifteen, comisariada por el colectivo *ruangrupa*, propuso una programación basada en la colaboración y el co-comisariado a partir de un enfoque transversal con otros colectivos. Estos, a su vez, establecieron una red de relaciones y acciones encadenadas que facilitaron la participación de múltiples artistas y agrupaciones comprometidos con la creación colectiva y el trabajo en red. Este modelo siguió la estrategia denominada *lumbung*, un término que, en su origen vernáculo en Bahasa (Indonesia), alude a la gestión comunitaria del almacenamiento y reparto del arroz para garantizar la autogestión y enfrentar la incertidumbre del futuro (*Documenta Fifteen*, 2012, p. 12). En el marco de la bienal, *lumbung* se utilizó como una metáfora de la gobernanza colectiva, aplicada a la curaduría, la gestión económica y las acciones educativas, consolidando un ecosistema basado en la cooperación y el intercambio de recursos.

La edición de 2022 se centró en las prácticas articuladas con una gobernanza colectiva, con especial énfasis en aquellas con escasa visibilidad en el contexto occidental y las agendas europeas. Su objetivo era cuestionar la estructura instituida del sistema del arte, promoviendo modelos alternativos de producción y circulación cultural. Desde este planteamiento, la colaboración, la participación y el proceso primaron sobre el producto (Brazil, 2012), así como la descentralización en la gestión de recursos. Durante los 100 días del evento, se experimentó con prácticas socialmente comprometidas, arte participativo y modelos autogestionados de creación. De hecho, muchas de las obras e instalaciones presentadas no eran producciones nuevas, sino proyectos previamente desarrollados en sus respectivos contextos, que fueron reactivados en *Documenta Fifteen* mediante la participación de colectivos invitados, públicos y agentes del contexto local.

Este enfoque puso el énfasis en las fases previas, durante y posteriores al evento, con la intención de mantener viva la creación de redes y compartir los recursos invertidos. En última instancia, buscaba materializar el espíritu de *lumbung* y sus valores fundamentales, demostrando que existen formas alternativas de concebir y gestionar la producción artística. La estrategia de *ruangrupa* consistió en imaginar maneras de enfrentar las crisis persistentes a través del arte y la creatividad, promoviendo respuestas basadas en la comunidad y el cuidado colectivo (Ren, Matter, Sancarlo & Marano, 2023).

Las prácticas colaborativas exploradas en *Documenta Fifteen* tienen sus raíces en el arte socialmente comprometido y en metodologías que priorizan la construcción de redes y la activación de la participación.

En este contexto, la dimensión afectiva y los cuidados adquieren un rol central, ya que estos procesos se fundamentan en formas dialógicas y en la creación de cuerpos colectivos capaces de sostenerse mutuamente para generar y llevar a cabo nuevas ideas. Como señala Oliveira (2024), este tipo de prácticas desafía los modelos económicos basados en la propiedad privada, los estándares morales excluyentes, los mecanismos de control institucional y los paradigmas racionalistas y competitivos. De esta manera, la colaboración se convierte en una transgresión de los límites impuestos por el sistema del arte y en una apuesta por formas alternativas de convivencia, producción y resistencia cultural.

El arriesgado planteamiento curatorial, con su bienintencionada dinámica de acción reticular, no pudo evitar la aparición de importantes controversias que, de una u otra manera, pueden entenderse como inherentes a los procesos colaborativos. Tal como recogen diversos análisis críticos, la dinámica activada a lo largo de todo este proceso desembocó en múltiples polémicas y disputas (Mergler, 2022; Delm, 2023; Yalçinkaya, 2024). A continuación, se recogen algunas que consideramos especialmente relevantes:

Entre las más destacadas se encuentran las acusaciones de antisemitismo derivadas de la difusión mediática de la obra *People's Justice* del colectivo Taring Padi, lo que provocó reacciones adversas del público, actos de vandalismo y amonestaciones críticas por parte de la institución. La confluencia del antisemitismo con discursos de crítica poscolonial y racismo suscitó intensos debates sobre la responsabilidad histórica de Alemania, que derivó en una crítica a una supuesta falta de sensibilidad hacia el contexto. Tanto Ruangrupa como los artistas participantes enfrentaron ataques mediáticos, vandalismo y múltiples acusaciones, que ellos condenaron como intentos de deslegitimar las luchas anticoloniales. Este conflicto "cultural", que inicialmente se desarrolló en el marco de *Documenta Fifteen*, adquiere una dimensión aún más relevante a la luz de los acontecimientos geopolíticos recientes: crímenes de guerra, vulneración de los derechos humanos y la expulsión de población civil perpetrados por el Estado de Israel contra el pueblo palestino. En este contexto, la controversia revela de forma anticipada la ausencia de consenso internacional y pone de manifiesto la inseparable relación entre cultura, política y activismo.

Por otro lado, los mismos autores analizan otros aspectos polémicos vinculados al modelo curatorial descentralizado, que generó una rendición de cuentas difusa y dificultó las respuestas institucionales ante las controversias. La exposición puso de manifiesto las tensiones entre los ideales colaborativos y los marcos institucionales tradicionales, así como la precariedad estructural de la infraestructura cultural en el Sur Global.

A pesar de las controversias, el legado y el impacto de *Documenta Fifteen* radican en su potencial para cuestionar las economías artísticas neoliberales y promover la solidaridad en luchas globales (Zarobel, 2022; Mergler, 2022; Liu, 2024). La muestra subrayó la urgencia de fomentar colaboraciones transnacionales y de experimentar con modelos alternativos de producción artística y cultural. El enfoque de Ruangrupa suscitó amplios debates sobre el rol de los curadores, las responsabilidades de las instituciones artísticas y el porvenir de las exposiciones bienales. *Documenta Fifteen* puede considerarse un experimento audaz en prácticas artísticas colaborativas y activismo social, enfrentando desafíos significativos en las dinámicas políticas, culturales e institucionales. En este sentido, puede ser interpretada como un espacio de resistencia y transgresión de los límites (Liu, 2024).

3.2. Desde los márgenes: BIAU XII

La XII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (*BIAU XII*), titulada *Habitar al Margen*, fue comisariada por los colectivos UNDO y ToroLab, La curaduría, compartida entre un colectivo español y otro mexicano, contó con una amplia red de colaboradores que contribuyeron a la selección de proyectos y a la expansión conceptual de la bienal, que reunió un conjunto de proyectos que reflexionaban sobre los márgenes, entendidos desde la arquitectura y la intervención creativa en el espacio habitado desde lo común. En este marco, se propusieron enfoques alternativos y transversales, destacando la categoría *Acciones al Margen*, que recogió prácticas innovadoras fuera de los circuitos convencionales de la arquitectura. Impulsada por el Gobierno de España, la *BIAU* ha buscado, a lo largo de sus ediciones, visibilizar el estado actual de la arquitectura y el urbanismo en Iberoamérica, al tiempo que ofrece una perspectiva de sus posibles desarrollos. Su estructura se basa en convocatorias abiertas tanto para la curaduría—que debe definir un eje temático específico—como para las obras seleccionadas, que deben responder a dicho marco conceptual.

Desde una perspectiva post- y anticolonial, la *BIAU* plantea ciertas contradicciones. Aunque promueve la colaboración con organizaciones locales y se nutre de prácticas emergentes en distintos territorios, sigue operando bajo esquemas institucionales unidireccionales. Sus protocolos se formulan entre la ambigüedad de una lógica heredada de un Estado que históricamente ha ejercido una función colonizadora y extractiva, y una nueva estrategia basada en la cooperación cultural comprometida con el contexto latinoamericano. Sin embargo, más allá de estas tensiones que el propio proyecto plantea, el foco de este análisis se centra en la singularidad de esta edición, que se posicionó explícitamente en torno a la noción del margen.

Una bienal que consistió en localizar y presentar aquellas prácticas que combinaban compromiso social, desde lo estético y lo político, a través de prácticas arquitectónicas, artísticas o transdisciplinarias, y que de alguna forma compartían el objetivo de aportar posibles soluciones a problemáticas o cuestiones muy relacionadas con el contexto. Una manera de ubicarse al margen de la práctica de la arquitectura más convencional, que según sus comisarios consistía en la posibilidad de aportar alternativas reales que pudieran contribuir a expandir la propia práctica desde una visión situada desde lo perimetral.

Raúl Cárdenas (2022b) defiende la importancia de las prácticas situadas en los bordes, los límites y las fronteras, argumentando que estos espacios periféricos han pasado a ocupar un lugar central en el debate arquitectónico. Desde esta perspectiva, lo marginal no es un espacio de exclusión, sino un ámbito desde el cual repensar la relación entre arquitectura, urbanismo y arte como herramienta de transformación social. La *BIAU XII* ha buscado visibilizar proyectos que, mediante las intervenciones en estos márgenes, contribuyen a mejorar las condiciones de vida de las comunidades. Esta aproximación no es nueva para los comisarios de la bienal, quienes ya habían trabajado en contextos anteriores como agentes activadores de procesos y productores de proyectos situados en la periferia. A partir de su experiencia y de una extensa red de vínculos internacionales en el contexto latinoamericano, promovieron espacios de experimentación y producción en diversos entornos barriales durante la itinerancia de la exposición. En Santiago de Chile, las acciones se centraron en los *habitats vulnerables*; en Lima, en los derechos a la vivienda y los hábitats alternativos; y en Tijuana, en torno a la erradicación de la pobreza global⁴.

Para ellos, la arquitectura, el urbanismo y el arte tienen la oportunidad de expandir su campo de acción si incorporan enfoques que trasciendan los límites disciplinarios tradicionales. De este modo, los márgenes y las fronteras, entendidos como espacios de necesidad, se convierten en una oportunidad para desarrollar estrategias alternativas. Posicionarse en los márgenes permite explorar nuevas posibilidades para la arquitectura y el arte como prácticas estético-políticas, con una visión descentralizada y situada en lo perimetral.

Esta relación entre estética y política, eje central de la *BIAU XII*, encuentra resonancias en la teoría de Jacques Rancière. El filósofo plantea que la política emerge cuando aquellos que han sido históricamente excluidos de la esfera pública toman conciencia de su derecho a participar en un espacio común. Lo que Rancière denomina el *reparto de lo sensible* es el proceso mediante el cual se distribuyen y redistribuyen lugares, identidades, visibilidades y voces, diferenciando lo que es percibido como mero ruido de lo que puede ser reconocido como palabra enunciadora (2012, p. 34).

Desde esta perspectiva, los proyectos seleccionados en la bienal responden a la necesidad de generar un debate sobre la habitabilidad en las ciudades y en los entornos rurales, poniendo especial atención en los colectivos más vulnerables. En particular, la *BIAU XII* incorporó contribuciones desde el feminismo y la perspectiva de género, destacando cómo estos enfoques pueden mejorar la calidad de vida tanto en el ámbito de la vivienda como en el espacio público. Como señala Cárdenas (2022a, p. 126): “Porque la vivienda es necesaria para habitar y guarecerse, pero no es suficiente. Sin ciudad o entorno habitable y complementario no se resuelve el buen habitar. El buen vivir.”

En su conjunto, las propuestas presentadas en la *BIAU XII* construyen un relato basado en la transformación social desde una perspectiva interseccional. Los proyectos buscan mejorar los índices de igualdad en términos de clase, raza, género y edad, fomentando la participación comunitaria y la activación social. A su vez, estas iniciativas abordan problemáticas medioambientales y habitacionales en el contexto iberoamericano, generando oportunidades basadas en la autosuficiencia comunitaria, alimentaria y energética. De este modo, la bienal no solo expande los límites de la arquitectura, sino que propone habitar los márgenes como una estrategia de resistencia y reimaginación del entorno construido.

En definitiva, *BIAU XII* se presentó como un espacio de exploración y experimentación, donde arquitectura, urbanismo, y arte se conciben como herramientas de cambio social. Su énfasis en las *Acciones al Margen* y su apuesta por una mirada descentralizada ponen en valor una serie de prácticas creativas que trascienden los límites disciplinarios y geográficos para situarse en un territorio híbrido, que se encuentra en constante redefinición.

3.3. La periferia como espacio de centralidad cultural: *Manifesta 15*

Tanto *Documenta XV* como *BIAU XII* poseen trayectorias consolidadas (aunque la primera, con su periodicidad quinquenal, cuenta con una historia más extensa). En ambos casos, la curaduría ha recaído en figuras que aportan una mirada conceptual específica dentro de la trayectoria institucional de cada evento. No obstante, a diferencia de modelos curatoriales más centralizados, ambas ediciones adoptaron enfoques de colaboración colectiva. *Documenta XV* implementó el *lumbung* en el ámbito creativo, mientras que *BIAU XII* se centró en la creación de un archivo de propuestas replicables, seleccionadas mediante un proceso curatorial denominado “radares”. En ambos casos, las propias estructuras institucionales permitieron la infiltración de prácticas provenientes de los márgenes, generando una tensión entre la institucionalización y la contrainstitucionalidad. Ambos elementos –la curaduría colaborativa y la mirada hacia lo periférico– han sido determinantes para incluirlos en este texto como casos específicos. Por otro lado *Manifesta 15* no fue concebida desde la curaduría colaborativa, pero en su proceso de gestación en el contexto metropolitano de Barcelona, impulsado por el gobierno local (Ayuntamiento de Barcelona) y presionado por agentes culturales –principalmente la Plataforma Asamblearia de Artistas de Catalunya (PAAC)– contribuyeron a

⁴ Segun entrevista realizada a Raúl Cárdenas de Torolab, el proyecto de Tijuana sigue activo ya fuera del ámbito de la bienal. Toro-Lab, en colaboración con el gobierno local y la ONU, en el marco de la ODS 1 Fin de la pobreza.

activar un intento de proceso de construcción colaborativa, que estuvo vigente en la primera fase, hasta que el liderazgo del gobierno local cambió de partido, tras las elecciones municipales de 2023⁵.

Desde una perspectiva distinta, *Manifesta 15* se planteó como un evento disperso en el territorio urbano periférico de Barcelona. Esta estrategia puede entenderse en relación con la articulación entre estética y política propuesta por Jacques Rancière. Según el filósofo, dicha relación no se reduce al riesgo de una “estetización de la política” frente a una “politización de la estética” (Bejarano, 2010, p. 171), sino que se configura a través de una redistribución del espacio sensible. El interés político del gobierno de la ciudad por acoger la bienal respondió tanto al deseo de posicionarse en el contexto globalizado del arte como al de dar visibilidad a una red de espacios culturales periféricos. Se trató, así, de una forma de reconocer lo que ocurre en los márgenes, al tiempo que se promovía el viejo idilio de una gran Barcelona metropolitana.

Este doble movimiento –de internacionalización y reactivación de la periferia– puede interpretarse como una estetización de la política, en la medida en que instrumentaliza las prácticas artísticas y los eventos culturales con fines estratégicos. Sin embargo, desde la perspectiva curatorial de la bienal, la selección de artistas y proyectos se organizó en torno a tres ejes temáticos: “equilibrando conflictos”, “cuidar y cuidarnos” e “imaginando futuros”. Estas categorías abordaban problemáticas políticas contemporáneas como las tensiones Norte-Sur global, las fronteras y las migraciones, la crisis ecológica y el potencial transformador de la educación.

Manifesta 15 también puede entenderse como un ejercicio de politización de la estética, en la medida en que situó estas cuestiones en el centro de la práctica artística. La dispersión territorial de los espacios expositivos, junto con la falta de cohesión curatorial, fue puesta de relieve en el artículo de Santos (2024), donde se valoraba el contexto cautivador del área metropolitana de Barcelona, pero también se señalaban las dificultades de accesibilidad, comprensión y coherencia para los visitantes.

Ahora bien, ¿de qué manera *Manifesta 15* apeló a la marginalidad y la periferia? A diferencia de otros eventos, su interés por lo periférico no se centró en la selección de obras, sino en la estructura organizativa de la bienal y en el marco político que la posibilitó. Como evento nómada, *Manifesta* ya evidencia un interés por ciudades europeas que se encuentran en posiciones periféricas dentro del mapa cultural global. En el caso específico de Barcelona, la bienal se extendió a lo largo de 12 municipios metropolitanos, activando tanto espacios culturales existentes como entornos postindustriales con potencial de reconversión.

Desde esta perspectiva, la periferia se entiende no sólo en términos urbanos, sino también en relación con los espacios residuales de la ciudad. Lugares que en su momento fueron activos dentro del tejido productivo, pero que hoy aspiran a convertirse en nuevos centros culturales mediante políticas de regeneración urbana. La bienal se presentó, así como un laboratorio para imaginar el futuro de la ciudad en el contexto de la crisis medioambiental y la tensión entre crecimiento y sostenibilidad. Según Filipa de Oliveira, mediadora creativa de *Manifesta 15*, la bienal tenía el objetivo de dejar un legado duradero en el área metropolitana (Ciuti, 2024). Como ella misma señala, la invitación del Ayuntamiento no fue para trabajar en “Barcelona central”, sino para repensar y dar visibilidad a las ciudades de su entorno.

Si bien estas localidades ya cuentan con estructuras culturales consolidadas, su visibilidad es menor en comparación con los grandes equipamientos de Barcelona. En este sentido, *Manifesta 15* funcionó como una “ficción promocional” que permitió tanto exhibir su potencialidad como evidenciar los conflictos latentes en la región. Durante el evento, se incrementaron temporalmente los recursos culturales en estos municipios, promoviendo una mirada transperiférica que conectó problemáticas locales con debates globales. Se dinamizó un turismo cultural hacia espacios previamente marginados y se rompieron fronteras mentales entre territorios próximos, pero simbólicamente distantes.

Sin embargo, el evento también generó cuestionamientos dentro del propio sector cultural. ¿Es sostenible en el tiempo el fortalecimiento de las estructuras periféricas o será un fenómeno efímero? ¿Cómo garantizar la continuidad de prácticas artísticas que trabajan desde la crítica urbana y la transformación del espacio público, en un contexto marcado por el extractivismo y la privatización acelerada? Como señala Hedwig Fijen, directora de *Manifesta*, la bienal debe entenderse como un “incubador de cambio” que, más que resolver problemas, los visibiliza y abre espacios de debate (Ciuti, 2024, p. 6). Desde este planteamiento, el reto es discernir hasta qué punto estos procesos son genuinos o si, por el contrario, la crítica institucional ha sido cooptada por la propia lógica efímera de los eventos culturales.

4. Conclusiones

Este texto aborda la relevancia de los márgenes, límites y periferias como espacios de resistencia en la creación contemporánea, analizando su persistencia crítica y su capacidad para generar transformación y nuevas narrativas frente a las dinámicas hegemónicas. Se concluye que estos territorios siguen siendo fértiles para la experimentación artística y cultural, funcionando como zonas de indeterminación donde se

⁵ *Manifesta 15* fue asumida por el nuevo gobierno socialista de la ciudad como un proyecto heredado de la anterior administración de los Comunes. Con el cambio de gobierno, se diluyó el entusiasmo inicial que lo presentaba como un proyecto cultural estratégico para la ciudad y su proyección internacional. Se trató de una iniciativa de alto coste para la administración local, que debió asumir el 60 % del presupuesto total, estimado en 8,8 millones de euros (*Manifesta Foundation*, 2024). La controversia surgió al tratarse de un evento financiado con fondos públicos pero gestionado por una entidad privada —la *Manifesta Foundation*—. En este contexto, la labor de la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC) fue fundamental para garantizar que la inversión tuviera un retorno en el territorio y para mitigar el carácter globalizado y potencialmente extractivista de este macroevento cultural.

reconfiguran significados, se desafían estructuras establecidas y se generan nuevas formas de relación y conocimiento.

La noción de transperiferia emerge como una herramienta conceptual clave para superar la dicotomía centro/periferia, desdibujando sus límites y transformándolos en espacios de agencia y poder. Este concepto permite plantear modelos de circulación, hibridación y descentralización que desactivan la carga subalterna asociada a lo periférico, promoviendo una visión más crítica y dinámica.

Aunque los límites pueden ser desafiados y reconfigurados, también son esenciales para estructurar la vida social y cultural. La imaginación crítica y la autolimitación se presentan como mecanismos necesarios para evitar la mercantilización de la creatividad y fomentar una cultura de contención frente al imperativo del crecimiento ilimitado.

Las prácticas artísticas en los márgenes tienen el potencial de transgredir límites disciplinarios y conceptuales, generando espacios híbridos y socialmente comprometidos. Estas prácticas se enfrentan el reto de cuestionar las lógicas neoliberales y extractivistas, al tiempo que tienen la capacidad de proponer alternativas colaborativas y críticas.

Eventos culturales como *Documenta Fifteen*, *BIAU XII* y *Manifesta 15* han abordado los márgenes desde enfoques curatoriales orientados a la acción colectiva. Estos eventos destacan por su énfasis en la colaboración, la descentralización y la activación de las periferias. Aunque gestados desde contextos eurocéntricos, han contribuido a visibilizar saberes del Sur Global y a problematizar las dinámicas neocolonialistas del sistema artístico. Sin embargo, también enfrentan tensiones relacionadas con la sostenibilidad y el impacto real de sus iniciativas.

En particular, *Documenta Fifteen* y *BIAU XII* evidencian el potencial transformador de la curaduría colaborativa y las prácticas colectivas, que cuestionan estructuras institucionales y promueven modelos alternativos de producción cultural. Por su parte, *Manifesta 15* intentó posicionar la periferia urbana como nueva centralidad cultural, articulando problemáticas locales con debates globales, aunque su carácter efímero y políticamente instrumentalizado plantea interrogantes sobre su sostenibilidad.

En conjunto, el análisis confirma que los márgenes y límites en el arte contemporáneo son espacios de resistencia, transformación y generación de nuevas narrativas críticas. No obstante, también pone de relieve las tensiones entre institucionalización y contrainstitucionalidad, así como los desafíos persistentes para evitar nuevas formas de extractivismo cultural y neocolonialismo simbólico.

Referencias

- Bhabha, H. K. & Rutherford, J. (2006). Le tiers-espace. *Multitudes*, 26(3), 95-107. <https://doi.org/10.3917/mult.026.009>
- Bejarano, A. (2010). Estética y política en Jacques Rancière. *Revista de Estudios Sociales*, (35), 168-171. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.14>
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de ediciones económicas.
- Brazil, K. (2012). Documenta 15, "lumbung". *e-flux Criticism*. <https://www.e-flux.com/criticism/475848/documenta-15-lumbung>
- Carabancheleando. (2017). *Diccionario de las periferias: Métodos y saberes autónomos desde los barrios. Traficantes de Sueños*.
- Cárdenas, R. (2022a). Acciones al margen. En A. Hernández Gálvez (Ed.), *Notas al margen* (pp. 45-58). Arquine.
- Cárdenas, R. (2022b). *Habitar al margen en México: Conversando con Raúl Cárdenas de TOROLAB* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=a1CfRRWTk4A>
- Ciuti, C. (2024, septiembre 20). Exibart.es entrevista: Filipa Oliveira, mediadora creativa en *Manifesta 15*. Exibart.es. <https://www.exibart.es/entrevistas/exibart-es-entrevista-filipa-oliveira-mediadora-creativa-en-manifesta-15/>
- Clayton, J. (2024). Foreigners everywhere. *e-flux Criticism*. <https://www.e-flux.com/criticism/611713/foreigners-everywhere>
- Collados-Alcaide, A. (2015). Laboratorios artísticos colaborativos: Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 45-64. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.48493
- Danto, A. C. (2001). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa*. Siruela.
- Delgado, M. (2001). La disolución de las identidades: Espacio público y derecho a la indiferencia. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 1(18), 33-46. <https://doi.org/10.12795/astragalo.2001.i18.04>
- Delgado, M. & Márquez, C. (2019). [Artículo sin título]. *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global*, (147), 37-48. <https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2019/11/PAPELES-147.pdf>
- Delm, L. (2023). Lumbung will continue (somewhere else): Documenta fifteen and the fault lines of context and translation. *Third Text Online*. <https://www.thirdtext.org/delm-documenta15>
- Documenta Fifteen. (2012). *Catálogo de exposición*. Hatje Cantz.
- Doesburg, T. van. (2018). *¿Qué es Dadá?*. Casimiro.
- García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como un lugar extraño*. Gedisa.
- Garcés, M. (2022). Imaginación crítica. En M. Garcés (Coord.), *Ecología de la imaginación (Nodes, No. 29)*. UOC. <https://doi.org/10.7238/arthnodes.v0i29.393040>

- Giudice, C. & Giubilaro, C. (2015). Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance. *Geopolitics*, 20(1), 79–94. <https://doi.org/10.1080/14650045.2014.896791>
- González Arencibia, M. & Valencia Corozo, E. H. (2024). Concepto de Sur Global: Orígenes y evolución. *Revisa Cubana De Economía Internacional*, 11(2), 43–69. <https://revistas.uh.cu/rcei/article/view/11010>
- Grimson, A. (2003). Disputas sobre las fronteras. En *Teoría de la frontera: Los límites de la política cultural*. Gedisa.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Guida, C. (2021) *Prácticas espaciales. Función pública y política del arte en la sociedad de redes*. Ediciones Metales Pesados
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Hantelmann, D. von. (2017). *Cómo hacer cosas con arte*. Consonni.
- Justícia, J. (2024). Manifesta 15: Un clam cultural metropolità per anar més enllà del MACBA o el CCCB. *Cultura B: Plataforma de tendències culturals metropolitanes*, (2), 15–22.
- Kallis, G. (2021). *Limits: Ecología i llibertat*. Arcadia.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Liu, D. (2024). Unorchestrated symphony: Documenta fifteen as a site of resistance. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 24(1), 106–132. <https://doi.org/10.1080/14434318.2024.2375312>
- Manifesta 15. (2024). *Manifesta 15 Barcelona*. <https://www.manifesta15.org/>
- Manifesta Foundation. (2024). *Transparencia*. Manifesta 15 Barcelona. <https://www.manifesta15.org/es/transparencia>
- Mergler, A. (2022). Documenta Fifteen and Berlin Biennale 12: A comparative review. *NECSUS*, 11(2). <https://necsus-ejms.org/documenta-fifteen-and-berlin-biennale-12-a-comparative-review/>
- Mignolo, W.D. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Oliveira, A. M. (2024). Socially engaged art proposals: Between collaboration, affect, and the commons. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 545–555. <https://doi.org/10.5209/aris.92389>
- Parramon, R. (2020). Especies de procesos y especies de espacios. *Revista PH*, (101), 228–239. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4706>
- Pedrosa, A. (2024). Foreigners everywhere: The 60th International Exhibition of La Biennale di Venezia. <https://www.labbiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>
- Pratt, M. L. (2012). Modernity and periphery. En E. Mudimbe-Boyi (Ed.), *Beyond dichotomies: Histories, identities, cultures, and the challenge of globalization*, 21–34. State University of New York Press.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave Intelectual.
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Caja Negra.
- Ren, J.; Matter, Ch.; Sancarlo, R.& Marano, V. (2023) Crisis and Collectives Shaping Art Events, Third Text, 37:5-6, 601-615, DOI: 10.1080/09528822.2023.2297626
- Santos, J.J. (2024). Manifesta 15. *e-flux Criticism*. <https://www.eflux.com/criticism/628661/manifesta-15>
- Vindel, J. (2015). *Transparente opacidad: Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Brumaria.
- Vindel, J.& Martínez, P. (2023). Hacia una ecología política del arte conceptual: Tucumán Arde e Information, entre el azúcar y el petróleo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1-14. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91703>
- Virilio, P. (1986). *Speed and politics*. Semiotext(e).
- XII BIAU. Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. (2022). *Habitar al margen: Catálogo de exposición de la XII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo*. Dirección General de Agenda Urbana y Arquitectura, Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana (MITMA).
- Yalçınkaya, C. T. (2024). 'Making friends' as labour: The political economy of the lumbung in Documenta fifteen. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 24(1), 62–85. <https://doi.org/10.1080/14434318.2024.2360556>
- You, M. (2022). What politics? What aesthetics?: Reflections on Documenta fifteen. *e-flux Journal*, (131). <https://www.e-flux.com/journal/131/501112/what-politics-what-aesthetics-reflections-on-documenta-fifteen>
- Zarobell, J. (2022). The collective model: Documenta fifteen. *Third Text Online*. <https://www.thirdtext.org/zarobell-documenta15>