

Aproximaciones a la frontera hispano-portuguesa a través de las artes visuales: tres casos de empleo del “Border Art” como herramienta de investigación (1)

Irene Sánchez-Izquierdo
Universidad de Alcalá  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.90785>

Recibido: 31/07/2023 • Aceptado: 29/10/2023

ES Resumen. En este trabajo presentamos conceptos clave para el estudio sobre fronteras en general, y sobre la frontera hispano-portuguesa en particular, a través del arte contemporáneo. El objetivo final es contribuir a la multidisciplinariedad en el área de los *Border Studies* utilizando el arte producido en y sobre fronteras como método, lo que significa pensar y aceptar la práctica artística como investigación. Para ello, primero nos situamos en una cronología que mapea el cambio de paradigma en los estudios fronterizos hasta su interés por las producciones culturales y definiremos las características básicas del “border art”. Posteriormente analizamos tres proyectos artísticos realizados en las últimas dos décadas por artistas que crecieron viviendo las consecuencias del Acuerdo de Schengen, de forma que observamos cómo se dibujan nuevos imaginarios en torno al Espacio Único Europeo. Al mismo tiempo, a partir de entrevistas con los autores y otros textos escritos, recogemos sus motivaciones para acercarse a la frontera, las narrativas y discursos que despliegan y los procesos de creación que llevaron a cabo. En las conclusiones, comprobamos que los artistas contribuyen con valiosas reflexiones a los debates actuales sobre las fronteras ibéricas a través de sus obras, desde otros formatos y otras motivaciones distintas a las de los académicos, construyendo un lenguaje propio de indagación.

Palabras clave: artes visuales; Border Art; estudios fronterizos; frontera España-Portugal; investigación artística

EN Approaches to the Spanish-Portuguese border through visual arts: three applications of “Border Art” as a research tool

EN Abstract. In this work we present key concepts for the study of borders in general, focusing on the Spanish-Portuguese border, through contemporary art. The final objective is to contribute to multidisciplinarity in the discipline of Border Studies using art produced in and on borders as a method, which means thinking and accepting artistic practice as research. To do this, we first situate ourselves in a chronology that maps the paradigm shift in border studies to its interest in cultural productions and we will define the basic characteristics of “border art.” Subsequently, we analyze three artistic projects carried out in the last two decades by artists who grew up living the consequences of the Schengen Agreement, so that we observe how new imaginaries are drawn around the Single European Area. At the same time, based on interviews with the authors and other written texts, we collect their motivations for approaching the border, the narratives and discourses they deploy, and the creation processes they carried out. In the conclusions, we verify that the artists contribute valuable reflections to the current debates on the Iberian borders through their works, from other formats and other motivations other than those of academics, building their own language of inquiry.

Keywords: Border Art; cultural studies; border studies; Spain-Portugal border; artistic research

¹ Este artículo se encuadra dentro del proyecto Atlas Pluridimensional de la Frontera España-Portugal, que ha recibido financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (PID2022-137290NB-I00, financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033 / FEDER, UE). Contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con referencia PRE2019-091390 en la Universidad de Alcalá, vinculado al proyecto “Frontera hispano-portuguesa: personas, pueblos y palabras (FRONTESPO-3P)” en vigor durante el periodo 2019-2022 (FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-AEI, ref. RTI2018-095899-B-I00).

Sumario. 1. Introducción, 2. Nuevos marcos teóricos para el estudio de las fronteras desde las Humanidades, 3. El acercamiento a la frontera desde el arte contemporáneo, 4. Caso de estudio: la frontera España-Portugal, 5. Presentación de los artistas y análisis comparado, 5.1. Nicolas Fussler, 5.2. Lois Patiño, 5.3. Ana Catarina Pinho, 6. A modo de conclusión. Referencias.

Cómo citar: Sánchez-Izquierdo, I. (2024). Aproximaciones a la frontera hispano-portuguesa a través de las artes visuales: tres casos de empleo del “Border Art” como herramienta de investigación, *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 223-235. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90785>

1. Introducción

Los estudios fronterizos o *Border Studies* son un campo de investigación, en continua evolución desde los años ochenta, que estudia las fronteras en sus diversas escalas socio-espaciales y geográficas (Kolossoff & Scott, 2013). Con el cambio de siglo, la comprensión tradicional de las fronteras como líneas pasivas en un mapa, o como entidades fijas de separación de espacios políticos, sociales y económicos ha ido mudando a una comprensión de la frontera como proceso (Newman, 2007, p. 35). Surgieron nuevas reflexiones sobre cómo las fronteras no existen *per se*, sino que son (re)construidas constantemente a través de procesos sociopolíticos más o menos perceptibles de “bordering” o *fronterización*. De este modo los estudios fronterizos han sido definidos como un campo que trata de dar sentido a definiciones de frontera muy diferentes, a veces incompatibles y en constante cambio (Rosello & Wolfe, 2017).

Esta visión polisémica de la frontera (Simões, 2013) exige nuevas aproximaciones para trabajar su complejidad, por lo que los estudios fronterizos han experimentado una gran apertura disciplinar en las últimas dos décadas (Scott, 2018; Konrad & Amilhat-Szary, 2022; Trillo, 2022): han pasado a incluir “ciencias políticas, sociología, antropología, historia, derecho internacional y, más recientemente, las humanidades, en particular arte, *media studies*, filosofía y ética” (Kolossoff & Scott, 2013, p. 3). De este modo, entre las numerosas disciplinas y temáticas que conforman el corpus teórico de lo fronterizo se encuentra también el estudio de las manifestaciones artísticas desde y sobre las fronteras. En este trabajo nos centraremos en el análisis del “Border Art” o arte fronterizo como posible categoría artística, cuyas primeras menciones se produjeron en el contexto fronterizo entre México y Estados Unidos en los años ochenta, y que se ha convertido en objeto de estudio académico en los últimos años a la vez que se ha abierto a otras zonas de frontera, incluida la hispano-portuguesa. Considerada una de las más estables y antiguas de Europa, la frontera España-Portugal constituye un área cultural con una relevante producción literaria y audiovisual que algunos investigadores han explorado, utilizando estos productos culturales “como formas de conocimiento y como vehículos para voces distintivas” (Lois, 2013, p. 145).

El presente estudio continúa esta línea de trabajo, proponiendo otras epistemologías fronterizas desde el análisis del “Border Art” producido en el contexto de la frontera España-Portugal. El objetivo final es el de proponer otros imaginarios, más subjetivos, de lo que ha significado la frontera y la nueva configuración del Espacio Único Europeo para los sujetos que la experimentan, en este caso artistas jóvenes vinculados a este territorio. Para ello, primero presentamos una necesaria y detallada genealogía de la progresiva apertura de los estudios fronterizos, un “campo hecho de muchos campos y de ninguno en particular” (Wilson & Donnan, 2012, p. 4), a los estudios culturales y artísticos. A continuación, trataremos el estado de la cuestión sobre el arte “de frontera” en la *Raya* hispano-portuguesa y presentaremos una selección de tres artistas que pertenecen a la generación que vivió el proceso de desfronterización europea. A través del análisis de algunos de sus proyectos y una pequeña muestra de datos cualitativos obtenidos a partir de entrevistas trataremos de desentrañar otras aproximaciones a nuestra península “sin fronteras”. El trabajo se cierra con un cuadro de resultados y una serie de reflexiones a modo de conclusión.

2. Nuevos marcos teóricos para el estudio de las fronteras desde las Humanidades

La adopción de términos amplios provenientes del mundo anglosajón (Prescott, 1987) ha sido uno de los cambios de perspectiva más influyentes en la comprensión de las fronteras, instando a visualizar no tanto la “línea de frontera” (*frontier/boundary*) sino el “área fronteriza” (*borderland*), y a entender esta última como un espacio poroso de contacto cultural. La publicación en 1987 de *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*, de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, es normalmente señalado como el inicio de este nuevo acercamiento que terminará por conformar la percepción de la frontera entre México y Estados Unidos como un área cultural permeable. En lugar de límites territoriales claramente definidos, asistimos a la aparición de contornos culturales cambiantes y fluidos, enlazando con conceptos ya existentes que acentuaban entrelazamientos en las zonas de frontera como los de hibridación (Bhabha, 1994), tercer espacio (Soja, 1996) o zona de contacto (Pratt, 1991; Clifford, 1997), surgidos en el marco del pensamiento postcolonial. Volviendo a Anzaldúa, la autora definió el concepto de *borderland* como “un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural” (Anzaldúa, 1987, p. 4), dejando entrever el peso de lo sensible y la carga emocional que acarrea la vida en las fronteras. Así, una dimensión personal, subjetiva e identitaria se sumaría a las numerosas capas de un fenómeno fronterizo que comenzaría a entenderse como multidimensional (Paasi, 2005). De este modo, la aceptación de la frontera desde la noción de espacio vivido, un enfoque que busca comprender cómo se construye la esfera de lo cotidiano y lo subjetivo alrededor de

las fronteras (Kolossoff & Scott, 2013), pondría de relieve las aproximaciones artísticas que se realizan en torno a ellas.

Por otro lado, el entendimiento de la categoría frontera como una construcción social (Paasi, 2001; Giroux, 2003) permitió reconocer que la formación de fronteras en todos los niveles y dimensiones se producía mediante narrativas (Newman & Paasi, 1998, p. 195). En búsqueda de un marco adecuado para comprender los discursos a través de los cuales se construían y entendían las fronteras, la disciplina se vería afectada por el giro cultural (Jameson, 2009). En consecuencia, vimos aparecer la subdisciplina de los *Cultural Border Studies*, bajo la premisa de que el estudio de las fronteras podría enriquecerse al abordarse desde las prácticas artísticas, y que estas eran, además, tan válidas como otros métodos de indagación: “la literatura y el arte nos dicen tanto sobre fronteras, áreas y cruces fronterizos como lo hacen las investigaciones etnográficas o históricas” (Scott, 2018, p. 62).

Los proyectos de investigación dentro de este prolífico campo de estudios se caracterizan por ser internacionales, interdisciplinarios y por buscar elaborar una reflexión teórica y práctica sobre las conexiones entre la frontera y las prácticas artísticas (Trillo, 2016, p. 221). Bajo esta perspectiva, el arte y las expresiones culturales se defienden como el instrumento más adecuado para expresar lo que no puede ser descrito con el lenguaje común: “visiones, experiencias y emociones que contribuyen a la construcción de las identidades fronterizas” (Kurki et al., 2014, p. 1064).

Una primera etapa de los estudios sobre las producciones culturales de la frontera se centró sobre todo en el ámbito de lo literario. Fueron acuñados términos como “border writing”, que se referían en sus orígenes a la producción literaria fronteriza en el contexto de la franja entre México y Estados Unidos (Hicks, 1991), espacio de referencia en los estudios de frontera de finales de siglo. Posteriormente se movió el foco a otros espacios y de esta forma muchas otras regiones fronterizas han ido profundizando en su propio contexto. Por ejemplo, en el año 2004 se creó el grupo de investigación *Border Poetics/Border Culture*, en la Universidad Ártica de Noruega, con el objetivo de analizar prioritariamente “border-crossing narratives” en expresiones culturales y cuyos resultados quedaron recogidos en el volumen *Border Poetics De-limited* (Schimanski & Wolfe, 2007). La contribución más destacada de este proyecto fue el concepto de “border poetics”, que se propuso como denominador común de aquellas prácticas artísticas que tienen su origen en la frontera y ayudan a comprenderla (Trillo, 2016, p. 218). Asimismo, el proyecto de investigación de la Academia de Finlandia *Writing Cultures and Traditions at Borders* (2010–2014) examinó también prácticas de escritura, textos y escritores aficionados y profesionales en las zonas fronterizas de Finlandia-Rusia y Estonia-Rusia (Kurki, et al., 2014).

Aunque reconocemos que el desarrollo de la investigación sobre las expresiones narrativas fronterizas se apoyó en marcos teóricos ya existentes –como, por ejemplo, la geografía humanista (Lois, 2013, p. 149)– lo cierto es que los *Cultural Border Studies* han implicado la creación de estrategias propias con las que operar y metodologías de abordaje originales. En este sentido destaca el trabajo del grupo de investigación de la universidad de la Grande Région (en la frontera entre Francia, Alemania, Bélgica y Luxemburgo), quienes trabajan desde la perspectiva de las “border textures”, un modelo de pensamiento que propone visualizar la frontera como un tejido compuesto de múltiples hilos entrelazados, que serían los fenómenos y disciplinas de abordaje. Estos contornos cambiantes y fluidos conforman “texturas fronterizas entretejidas y compuestas de elementos significativos que no siempre pueden clasificarse claramente” (Weier et al., 2018, p. 37).

Este tipo de investigaciones, que han terminado englobándose dentro del campo de estudio denominado *Border Culture* (Konrad & Amilhat-Szary, 2022), han generado marcos teóricos propios y han enriquecido significativamente la disciplina, mejorando la comprensión de los diferentes aspectos que conforman las “culturas de frontera”.

3. El acercamiento a la frontera desde el arte contemporáneo

La primera relación entre arte y frontera se suele localizar en 1984, a partir del trabajo del colectivo de performers, capitaneado por el artista mexicano Guillermo Gómez-Peña, “Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo” (Sheren, 2011; Dell’Agnese & Amilhat-Szary, 2015). Aunque el concepto de “border art” aparece mencionado de forma literal en este contexto por primera vez, se trata de una categoría difícil de acotar. Sánchez-Jofras (2020, p. 29) trató de circunscribir el término a un arte que “aborda la situación de las personas que habitan espacios fronterizos, se inscriben en ámbitos fronterizos, transitan fronteridades, o están bajo la influencia de políticas fronterizas”. En los más recientes trabajos sobre el tema se ha intentado simplificar la definición de esta posible subdisciplina artística, que incluiría “obras de arte que tratan con la frontera, ya sea porque se producen en o versan sobre las fronteras” (Amilhat-Szary, 2022, p. 4). Para efectos de este estudio utilizaremos ambas enunciaciones, aunque también entendemos que la línea que define dónde empieza o acaba el arte fronterizo es igual de difusa que el propio concepto de frontera. Así, puede parecer razonable que se incluyan dentro de la categoría “Border Art” obras que versan sobre la “frontera” como metáfora, en sus dimensiones cognitivas, lingüísticas, de género, de clase... Pues, siguiendo las palabras de Aansi Paasi, los *boundaries* no sólo se encuentran en zonas de frontera, sino en un conjunto de “prácticas y discursos que se «despliegan» a través de toda la sociedad” (2005, p. 669). Incluso la frontera se desplaza de forma corporeizada; por ejemplo, para Gómez-Peña es más una idea que un lugar específico o algo estático (Scafirimoto, 2021, p.120) cuando expresa que “ya no está ubicada en ningún sitio geopolítico fijo. Llevo la frontera conmigo y encuentro nuevas fronteras donde quiera que vaya” (Gomez-Peña, 2002, p. 750).

La década de los noventa se considera un momento de especial atención a las fronteras, por el contexto sociopolítico –final de la Guerra Fría, conformación de nuevos países, fenómenos de globalización, políticas migratorias–, lo que también supone un mayor interés por los productos culturales producidos sobre o desde estas fronteras “calientes”. El volumen de Karp, Kreamer y Lavine sobre museos y comunidades (1992) incluyó un capítulo donde el propio Gómez-Peña compartía textos y manifiestos artísticos previos a la caída del muro de Berlín. A partir de sus narraciones performáticas, presentaba su idea de frontera, reivindicándola como espacio de encuentro y de intersección (Gómez-Peña, 1992, p. 70). Un año más tarde Anzaldúa publicó un capítulo sobre *border arte* (1993), en el cual cuestionaba lo que significaba ser una artista fronteriza o chicana, destacando la hibridez de símbolos culturales en las representaciones visuales producidas por estas creadoras. El pensador postcolonial Homi K. Bhabha (1994) también recurrió a los proyectos de la artista afroamericana Reneé Green y de Gómez-Peña para presentar el concepto de “in-between” y su acercamiento a ese tercer espacio que podría ser el área fronteriza como “beyond” (Bhabha, 1994, pp. 3-5). Sin embargo, el foco se mantuvo apuntando mayoritariamente hacia la frontera México-EE. UU. (Fox, 1994; 1995) y especialmente al Festival *InSITE* (García Canclini & Valenzuela Arce, 2000; Klein, 2007). Fundado en 1992 y con un formato bianual, durante sus cinco ediciones tuvo lugar entre San Diego y Tijuana, y en su contexto se produjeron algunas de las obras de “border art” más icónicas en forma de performances o instalaciones (Caldera Ortiz, 2020).

No ha sido hasta fechas más recientes, sin embargo, que el estudio del “arte fronterizo” ha adquirido un interés recurrente entre los investigadores, quienes, además, han ampliado su perspectiva hacia otros marcos geográficos. Por ejemplo, el trabajo de Garrido Castellano (2010) proporcionaba las claves sobre el arte de frontera en el contexto caribeño a través de obras de artistas contemporáneos procedentes de la República Dominicana. Anne Laure Amilhat-Szary (2012) analizó en un artículo publicado en el *Journal of Bordeland Studies* un buen número de obras de “arte de frontera” entre las que incluía la *Running Fence* de Christo y Jeanne Claude de 1976, pero también se ha ocupado de las representaciones artísticas vinculadas a la frontera canadiense (Amilhat-Szary, 2012b) y al contexto latinoamericano analizando la Bial Mercosul en Brasil (2014). En un número especial de la revista *Geopolitics* sobre cultura de frontera (2015), Cristina Giudice y Chiara Giubilaro presentaron una selección de “border art” no creado específicamente dentro de esa categoría, pero sí en consonancia con ella, examinando obras de artistas como Maja Bajevic, Mona Hatoum, Doris Salcedo, Michal Rovner o Lala Meredith-Vula. En esta selección no se centraban en un único contexto geográfico, sino que resaltaban la intención de construir “puentes entre la teoría sobre fronteras y la creatividad artística contemporánea con el objetivo de re-imaginar las zonas fronterizas” (2015, p. 86). Posteriormente, Giudice escribió también sobre una selección de artistas vivos “quienes con sus obras manifiestan un cambio conceptual en el pensamiento de las fronteras” (2015, p. 247). Poco después Juan Manuel Trillo, quien ya había trabajado sobre producciones literarias en la frontera galaico-portuguesa (Paül & Trillo-Santamaría, 2014), analizaría desde los marcos de la geopolítica la película de Eloy Enciso *Arraianos*, localizada en la misma zona (Trillo, 2016).

Este giro de los estudios fronterizos hacia las artes culminaría con la publicación del volumen *Border Aesthetics: Concepts and Intersections* (Schimanski & Wolfe, 2017), una propuesta para aproximarse a las fronteras desde el campo de la estética a través de diferentes “herramientas conceptuales” (Rosello & Wolfe, 2017, p. 22). Nos atrevemos, pues, a asegurar que las artes forman ya parte de esta mirada interdisciplinar sobre las fronteras², e incluso se ha señalado el surgimiento de un nuevo campo, “art geopolitics” (Amilhat-Szary, 2012; Giudice & Giubilaro, 2015), “preocupado por el arte y su relación con el lugar y el paisaje, por un lado, y con el poder y la política, por el otro” (Amilhat-Szary, 2012, p. 228).

4. Caso de estudio: la frontera España-Portugal

La frontera entre España y Portugal está considerada como una de las más antiguas y extensas de Europa. Sobre el mapa, es una línea separadora y antaño defensiva que se expande por más de 1.200 km de longitud, pero, entendida como área fronteriza, se convierte en una amplia zona de contacto marcada por flujos económicos, demográficos, lingüísticos y culturales, así como relaciones de interdependencia, solidaridad e intercambio (Uriarte, 1994; Medina García, 2006). Ante la variedad de fenómenos y procesos históricos contenidos en este espacio, no han sido pocos los autores y grupos de investigación que han advertido la necesidad de un enfoque multidisciplinar para abordarlo (Cairo, Godinho & Pereiro, 2009; Cairo Carou, 2018; Navas Sánchez-Élez, 2020). La frontera hispano-portuguesa se describe como un “objeto compuesto” que se beneficiaría de la adopción de una “deseable promiscuidad disciplinar” (Valcuende et al., 2019, p. 33).

Sin embargo, la producción académica sobre la “Raya” a partir del estudio de sus productos culturales no es muy abundante³ y, concretamente desde las artes plásticas o visuales contemporáneas, aún se encuentra en una etapa incipiente. Es por ello por lo que este trabajo pretende ofrecer una primera mirada al fenómeno fronterizo hispano-portugués desde el marco epistemológico de los *Visual Studies* (llamados estudios visuales o también de la cultura visual), que se han consolidado en la investigación del espacio compartido entre la mirada del artista, el objeto observado y la mirada del espectador (Contreras, 2017, p.

² Por ejemplo, la revista de investigación de la universidad de Victoria en Canadá *Borders in Globalization Review*, editada por el politólogo Emmanuel Brunet-Jailly, cuenta con una sección permanente llamada *Art & Borders* donde se examinan proyectos artísticos, cortometrajes y películas.

³ El estudio desde una epistemología de las artes se ha realizado principalmente desde el campo de la literatura. Para hacerse una idea de la amplitud disciplinar de los estudios fronterizos en este contexto geográfico, basta consultar la *Bibliografía multidisciplinar de la frontera hispano-portuguesa* del proyecto FRONTESPO de la Universidad de Alcalá (Álvarez Pérez & González Salgado, 2018).

484). Esta corriente de investigación, que se caracteriza por utilizar los productos visuales como método de análisis (Pink, 2012), sitúa las imágenes más allá de esa posición limitadora en la que con frecuencia se las ha colocado, reducidas a la categoría de objetos disciplinares y no como instrumentos dentro una metodología. En este sentido, si bien se tiene en cuenta un estudio precedente sobre una película que ya se ha mencionado (Trillo, 2016), nuestra propuesta es la primera que propone el acercamiento a la frontera España-Portugal desde el arte contemporáneo y comprende las propias obras como herramientas de indagación.

Hemos elegido este método para acercarnos a la masa teórica producida sobre las fronteras, y específicamente sobre la hispano-portuguesa, porque el arte contemporáneo nos ofrece visiones subjetivas y nos permite comprender la frontera y sus patrimonios como un fenómeno vivo, dinámico y en movimiento, cuya reescritura por parte de los artistas insta a poner el foco en las continuidades y las percepciones de los jóvenes sobre la frontera. En este sentido, el estudio de las imágenes que producen “permite abrirse al campo de la experiencia para dar cuenta de fenómenos que de otra manera pasarían desapercibidos” (Hernández, 2008, p. 96). Con esto, queremos proponer nuevos análisis sobre lo que han supuesto las prácticas de desfronterización en el proceso de integración europeo (Lois & Cairo, 2011) e imaginar alternativas a los discursos autorizados (Smith, 2011) que se producen desde los centros estatales y supranacionales. En este sentido, asumimos que el arte fronterizo puede alzarse como una voz crítica en contra de la “mirada” homogeneizadora (Kurki et al., 2014, p. 1065). Utilizar las obras de arte para estudiar los fenómenos fronterizos nos permite trabajar desde una mirada local, desde una óptica de lo micro, para desvelar opiniones subjetivas y genuinas sobre la realidad.

Para ello hemos seleccionado tres proyectos de tres artistas: una pieza audiovisual, un proyecto de *mixed-media* y una serie fotográfica, con el objetivo de revisar los relatos fronterizos que construyen los artistas y desde dónde lo hacen. ¿Qué motivaciones, qué metodologías, qué narrativas y conceptos? Los datos recogidos son cualitativos y provienen tanto de documentos públicos, notas de prensa, *statements* y textos de sala de sus exposiciones, como de entrevistas personales realizadas a los artistas vía correo electrónico. Las categorías se dividen en tres bloques de interés. Por un lado, la motivación: ¿qué es lo que les hace aproximarse al concepto de la frontera hoy en día, cuando ya las fronteras “no existen”? Por otro lado, su aparato teórico: ¿qué referencias conceptuales sobre fronteras utilizan? ¿Se refleja el cambio de paradigma de los *Border Studies*? Y, por último, cuestiones referentes a la metodología artística a través de la cual abordan la frontera o qué aspectos del proceso creativo consideran relevantes.

Generalmente, el “border art” reflexiona e interactúa sobre los mecanismos de control de la movilidad y configura su estética en torno a los muros y vallas (Ganivet, 2019). Al tratar con las formas más visibles de los grandes muros (Israel/Palestina, Estados Unidos/México, Berlín), es común que los artistas vinculados al arte fronterizo le den una dimensión política su trabajo o traten de generar cambios políticos a través de sus obras (Amilhat-Szary, 2022) evidenciando regímenes de seguridad, vigilancia y control. En contraposición con estas fronteras duras y agresivas, la frontera hispano-portuguesa se presenta invisible, flexible y porosa; una frontera tranquila e incluso aburrida que, sin embargo, “no debemos dar por muerta” porque sigue “produciendo identificaciones” (Cairo Carou, 2018). Precisamente por esta razón, recurrimos al arte contemporáneo para desvelar estas identificaciones y contribuir a situar nuestra frontera como un interesante espacio de análisis.

5. Presentación de los artistas y análisis comparado

Tabla 1. Cuadro matriz de los artistas seleccionados para el estudio, con información básica sobre su obra.

Nombre	Lugar y año de nacimiento	Información técnica sobre la obra
NICOLAS FUSSLER	Estrasburgo, 1975	<i>A lo largo de la línea</i> (2003-2004) Fotografía en película analógica
LOIS PATIÑO	Vigo, 1983	<i>Noite sem distância</i> (2015) Cortometraje, 23 minutos
ANA CATARINA PINHO	Porto, 1983	<i>Lowlands</i> (2016-2018) Fotografía analógica y “mixed media”

Fuente: Elaboración propia.

Los criterios establecidos para la selección de la muestra de artistas han sido principalmente dos: en primer lugar, la vinculación temática o personal entre proyectos y autores con la frontera España-Portugal; en segundo lugar, que pertenecieran a la generación que creció experimentando las consecuencias del Acuerdo de Schengen⁴. En cuanto al primer valor, observamos que Lois Patiño y Ana Catarina Pinho son originarios de ciudades cercanas a la frontera galaico-portuguesa (Vigo y Porto). Veremos, además, que realizaron residencias y trabajo de campo en la misma frontera (Patiño en el Parque Natural de Baixa Limia-Serra do Xurés; Pinho, en Vila Nova de Cerveira). Por su parte, Nicolas Fussler nació en Estrasburgo, ciudad fronteriza francesa que, de 1861 a 1944, cambió varias veces de dependencia entre Alemania y Francia. En lo relativo al segundo criterio, al haber nacido a final de los años 60 o a principios de los años ochenta, estos tres artistas

⁴ El Acuerdo o Tratado de Schengen, firmado en 1985 en la localidad luxemburguesa así denominada, fue un acuerdo por el que varios países de Europa suprimieron los controles en las fronteras interiores (entre esos países) y trasladaron esos controles a las fronteras exteriores (con terceros países). España y Portugal lo firman en 1991 y comienza a aplicarse en 1995.

son en efecto pertenecientes a una misma generación, aquella que experimentó la transformación de la península ibérica a partir de la firma de adhesión de España y Portugal al Acuerdo de Schengen, y crecieron con los cambios que se fueron introduciendo con el nuevo espacio económico europeo. A continuación, se dedicará un espacio de discusión para la obra de cada artista.

5.1. Nicolas Fussler: *A lo largo de la línea*

Según su propio testimonio, el fotógrafo Nicolas Fussler (Estrasburgo, 1975) comenzó a interesarse por el concepto de frontera a partir de su historia familiar, cuestionando su propia identidad y “el concepto de *borderline*” (comunicación personal, 7 de febrero de 2022). Su familia paterna era alemana y cruzó por el río Rin; después de la Primera Guerra Mundial, cuando Alsacia volvió a ser parte de Francia, su bisabuela decidió quedarse en Estrasburgo y tomó la nacionalidad francesa. En el año 2003, Fussler consiguió una beca del gobierno francés para la creación artística en la Casa de Velázquez (Madrid) que implicaba trasladarse a la emblemática residencia para realizar un proyecto artístico durante un año. Su línea de trabajo discurría sobre el fenómeno de integración europea y sus consecuencias en el paisaje cultural de la frontera, por lo que organizó su estancia para visitar la mayoría de los pasos fronterizos de la frontera española, tarea que le llevaría dos años (Fussler & Michaut, 2006). Fotografiaba, por un lado, el paisaje, y por otro, las arquitecturas de poder y control que ya se encontraban inutilizadas y obsoletas, definiendo así su propia motivación: “debido a la libre circulación, los puestos de aduanas están desactualizados y envejecidos; sin embargo, su arquitectura, tomada de los códigos del país que controla, me interesaba” (Guilbert, 2017, s.p.).

A los puestos hispano-portugueses les siguieron los de las otras fronteras peninsulares: “trabajé en 1917 km de frontera de la península. Fronteras entre España y Portugal, España y Francia, España y Gran Bretaña, España y Andorra, España y Marruecos” (comunicación personal, 2 de julio de 2022). Después, continuó por todo el continente europeo retratando aduanas de manera sistemática, manteniendo los mismos tipos de encuadre siempre que fuera posible (Fig. 1), lo que terminó por conformar un extenso atlas de aduanas que funciona a modo de archivo visual con un detallado registro de fecha y localización geográfica. El formato de presentación de las fotografías de aduanas de Fussler responde además a una preocupación por rastrear la decadencia de los imaginarios de control y poder asociados a estos espacios, en palabras de Irit Rogoff, el “diminuto gesto de la piedra fronteriza nos alerta sobre el poder imaginario de las fronteras como concepto” (Rogoff, 2000, en Sidaway, 2002, p. 157). En palabras del autor, utilizó una metodología “muy metódica y sistemática” (comunicación personal, 7 de febrero de 2022). En una revista de arquitectura, describía este proceso:

(...) recopiló sus grandes variedades tipológicas y mapeó su ubicación. A veces me divierte o sorprende su reconversión o su demolición que es imposible de fotografiar [...]. Con el tiempo, la configuración experimental evoluciona. Desde el inicio de este proyecto, he pasado de la edición de dípticos [...] al encuadre frontal sistemático (Guilbert, 2017, s.p.).



Figura 1. Nicolas Fussler. *Mosaïque*. 2011. Composición visual del proyecto Postes de douanes (2004-2011), en diferentes fronteras europeas. (Fotografía cedida por el autor)

De este modo, Fussler registra estos espacios minuciosamente, preguntándose qué sentido tenían y qué sentido tienen ahora los puestos de aduanas fronterizos dentro de la Europa “sin fronteras”. Paradójicamente, la frontera misma se está reinterpretando como recurso sobre todo en los campos del turismo y del patrimonio (Cunha, 2006; Lois & Cairo, 2015; Hernández & Castaño, 2022). Desde el patrimonio, con la

reivindicación de la cultura de frontera como patrimonio inmaterial compartido; y desde el turismo, con propuestas que se centran en la experiencia de cruce asociada a una antigua sensación de transgresión (Gelbman & Timothy, 2010; Hernández-Ramírez, 2017). En este contexto los puestos de aduanas son resignificados, pues, habiendo perdido su funcionalidad de aparato de control de cuerpos y mercancías entre ambos estados, son ahora “superfluos” y han acabado, como Fussler vaticinaba, abandonados o reconvertidos hacia otros usos.

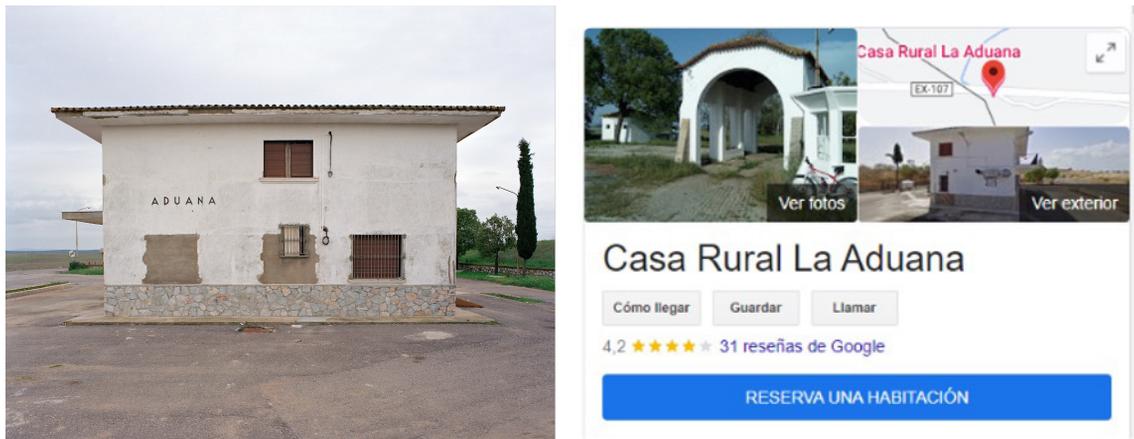


Figura 2. Arriba: Nicolas Fussler. Fotografía de la aduana de Valverde del Fresno (Extremadura) del proyecto *A lo largo de la línea* (2003-2004). Abajo en detalle, la misma aduana en la actualidad, reconvertida en casa rural. (Fotografía cedida por el autor/Google Maps)

Estos nuevos usos mayoritariamente han ido enfocados a conformar elementos atractivos para el entramado turístico rayano. Como algunos autores han identificado (ver Trillo, Lois & Paül, 2015), aunque muchos de ellos se encuentran en estado de total abandono, los hay que se han reconvertido en oficinas turísticas o recursos del sector de la hostelería. Durante el trabajo de campo, nos alojamos en una casa rural llamada “La Aduana”, encontrando que era uno de estos puestos aduaneros en estado de abandono que Fussler había fotografiado en 2003 (ver Fig. 2). Sin embargo, otros casos son bastante irónicos porque evidencian la paradoja de negación de lo que significaba la aduana. Por ejemplo, las que sirven ahora como sedes de algunas eurociudades⁵, un modelo de cooperación entre municipios que esa misma aduana solía separar (Fig. 3), o incluso se han reconvertido en museos sobre contrabando, precisamente en los lugares que perseguían y criminalizaban estas prácticas (Kavanagh, 2011, p. 43).



Figura 3. La antigua aduana fronteriza de Feces de Abaixo (Verín) es desde 2012 la sede de la Eurociudad Chaves-Verín, con el objetivo de erigirse como lugar de encuentro de las poblaciones vecinas. (Fuente: Trillo, Lois & Paül, 2015, p.175)

5.2. Lois Patiño: *Noite sem distância*

En la pieza audiovisual *Noite sem distância* (<https://vimeo.com/363006082>), el cineasta gallego Lois Patiño (Vigo, 1983) convida al espectador a acompañar a unos individuos en lo que parece ser una noche de entrega y recogida de una carga que se intuye ilegal. El entorno proporciona un abanico de nitidos sonidos –el crujir de las hojas en el suelo, el aire, el agua– durante veinte minutos de metraje. En este relativo silencio paseamos por la aldea, nos apoyamos sobre una roca, y esperamos. Finalmente, asistimos nerviosos a la entrega de los bienes, escuchamos el diálogo con los compañeros que los recogen y nos marchamos.

Una de las características que llaman la atención del cortometraje es su insólito aspecto estético: una textura de visión nocturna que, junto con el título, hace indisociable la película de la idea de noche. Sin

⁵ Las eurociudades son entidades de cooperación de escala local donde varios municipios forman estructuras supranacionales y que se han ido conformando en todas las fronteras intraeuropeas. Desde 2007 a 2018, se han creado en la península ibérica seis eurociudades: Chaves-Verín, Tui-Valença do Minho, la del Guadiana (Ayamonte, Vila Real de Santo Antonio y Castro Marín), Monçao-Salvaterra de Miño, la EuroBEC (Elvas, Badajoz y Campo Maior) y Cerveira-Tomiño.

embargo, como hacía notar Rizov (2015, s.p.), crítico de la revista *Filmmaker*, el filme estaba en realidad grabado a plena luz del día con una sobreexposición forzada (Fig. 4). Patiño, a través de esta práctica de reelaboración, valiéndose de una textura fílmica falsa, podría estar subrayando la idea de frontera como elemento artificial.



Figura 4. A la izquierda, fotograma del cortometraje *Noche sin distancia* tratado con el efecto de luz nocturna; a la derecha, su exposición original. (Fuente: Rizov, 2015).

Pero no es la única práctica de reinterpretación de la que se vale el cineasta, que utiliza el recurso del simulacro (Baudrillard, 1978) para representar la práctica ya desaparecida del contrabando tradicional. Patiño decidió “representar una escena de contrabando en las rutas por donde realmente pasaban los contrabandistas. Haría participar también como actores a las propias personas de la zona: varios de ellos fueron realmente contrabandistas en su juventud” (Patiño, s.f.). A través de este mecanismo, Patiño consigue transformar el entorno en el que se rueda la cinta de espacio a lugar, aportando una carga semántica de pertenencia y de producción de significado (Weier et al., 2018, p. 35): al activar los recuerdos del contrabando, se evidencian en el paisaje los sedimentos del pasado.

De este modo, la pieza aborda la representación de la práctica del contrabando a través de la conformación del espacio como una auténtica textura fronteriza, producto resultante de la práctica de un tejido que vincula el espacio con otras dimensiones como las prácticas culturales o rituales (Weier et al., 2018, p. 35). Patiño plantea el tema del contrabando como un “instante en la memoria del paisaje” (Patiño, s.f.), que recuerda a otras metáforas relacionadas con la frontera, como la marca de la marea alta o *tidemark* de Sarah Green (2018), que establece conexiones entre lo que sucedió en determinados momentos y lo que se ve en la actualidad, combinando espacio, lugar y tiempo histórico.

Al rescatar elementos de la memoria colectiva de la mano de las propias comunidades, la producción de Patiño evita transmitir una imagen edulcorada de la vida rural (Roigé & Arrieta, 2014) y pone atención en la diversidad, evidenciando especialmente la presencia de las mujeres. Además, al centrar el interés en la trama de relaciones e intercambios que se organizan en torno al cruce y en la transgresión, son reveladas relaciones sociales (de amistad, de vecindad), hibridismos, identidades fluidas y mezclas (Green, 2018, p. 72) en forma de hablas fronterizas. Esta es una manera muy distinta de reactivar la memoria del contrabando en los espacios en los que tuvo lugar, que, por ejemplo, las rutas teatralizadas que tanto se han popularizado en este territorio como reclamo turístico y que se basan en figuras estereotipadas de héroes y villanos (Amante, 2010).

La pieza, grabada en lo que ahora es la Reserva de la Biosfera Transfronteriza Gerês-Xurés⁶, permite ilustrar nuevos imaginarios de la frontera que hemos presentado en el estado de la cuestión de este mismo texto: una versión dinámica y procesual que pone el foco en las “bordering practices” (prácticas de *fronterización*), en la frontera como verbo y no como sujeto. A lo largo de toda la frontera y durante siglos, el contrabando ha sido una más de estas prácticas performativas de construcción social de la frontera. El contrabando tradicional constituyó un tipo peculiar de contrabando ligado al nacimiento de la misma frontera, pero especialmente frecuente y organizado durante la posguerra hasta su extinción a partir de los años setenta, surgido como respuesta a la autoridad aduanera. Se ha interpretado como una manifestación genuina de oposición activa y persistente en contra del poder establecido; era, al mismo tiempo, una forma de subsistencia económica (Medina, 2006) y de resistencia a los poderes centrales (Godinho, 2011). Esta resistencia, argumenta Patiño en sus reflexiones, también se practica “desde el paisaje transfronterizo, desde las rocas y montañas, incluso las sombras y ríos que ocultan a los contrabandistas” (Patiño, s.f.). Una forma de visibilizar las relaciones entre lo humano y lo “no-humano” que nos acerca a marcos teóricos como la teoría del actor-red (Latour & Weibel, 2005) o la perspectiva de los nuevos materialismos, que recientemente se ha aplicado específicamente a lo fronterizo (ver “border ecology” en Sheren, 2023).

5.3. Ana Catarina Pinho: *Lowlands*

La fotógrafa Ana Catarina Pinho (Porto, 1983) comenzó a explorar la frontera hispano-portuguesa en 2014, durante una residencia artística en la Fundación Bienal de Cerveira (Viana do Castelo, Portugal). De esta

⁶ Título otorgado por la UNESCO en 2009. La definición completa de las Reservas de la Biosfera se puede consultar en el siguiente enlace: <https://en.unesco.org/biosphere/about>. [Último acceso: 02/02/2023].

experiencia emergió la idea de la posterior serie *Lowlands*, que terminó convirtiéndose en un proyecto de larga duración en torno al espacio geográfico conocido como las “Tierras Bajas” del río Miño. Según la artista, este trabajo comprendía “un enfoque más poético que aborda las fronteras como producto de lo imaginario, utilizando el río como metáfora” (comunicación personal, 15 de febrero de 2022). Esta dicotomía entre la frontera política y la frontera natural, las ideas de línea y área, así como las reflexiones sobre la frontera como espacio social, psicológico o imaginario, acabarían conformando los ejes conceptuales de una serie de instalaciones que la artista presentó en una exposición colectiva en Madrid (Dias et al., 2016).

En una de las piezas principales del conjunto (Fig. 5), la artista interviene directamente sobre un mapa original de la Isla de Boega, una pequeña isla portuguesa ubicada en el río Miño y perteneciente al *concelho* de Vila Nova de Cerveira. La frontera política, fruto de acuerdos entre los estados nación (García Álvarez y Puente, 2015) aparece representada mediante un hilo de color rojo, como un objeto estable y definido; el río, en palabras de la artista, se ve como cuerpo que atraviesa, transgrede y desarticula este límite. Investigaciones de los últimos años se han dedicado, como ya hemos visto a lo largo de este artículo, a evidenciar el carácter construido e históricamente contingente de fronteras como la Raya, donde la cuestión de la pertenencia nacional permaneció indefinida en algunos casos, como el Couto Mixto, los llamados “povos promiscuos” o algunas de las islas del Miño sobre las que discurre el trabajo de Pinho⁷. En estas imágenes, el hilo rojo y las marcas de doblez y de corte nos remiten a la idea de que “las fronteras como líneas son siempre un esfuerzo de simplificación: el objetivo es marcar una separación binaria” (Green 2018, p. 70).

Asimismo, la forma en la que se ven las líneas geográficas, a modo de cuadrícula, y las propias líneas de los mapas nos remiten al concepto de malla de Tim Ingold, una interconexión que, para el autor, responde a la idea de que “cada ser viviente es una línea, o mejor aún, un atado de líneas” (Ingold, 2018, p. 23). A este “atado de líneas” se le superponen otras dos: la línea dibujada en el vidrio a partir del hilo y la línea que aparece como consecuencia de la sombra provocada por ésta. La artista incide en la ambigüedad de la línea fronteriza cuando afirma que “más que fija, la sombra es una línea fluida, como el río donde se encuentra la frontera, y se mueve ligeramente según el ángulo de observación del espectador” (comunicación personal, 15 de febrero de 2022). Este proyecto contribuye, al igual que la producción teórica reciente de los *border studies*, a la deconstrucción de los significados asociados históricamente al concepto frontera, virando hacia visiones menos rígidas, configurando una panoplia de otras metáforas para describir una realidad mucho más confusa y compleja, fluida y cambiante: siendo las más comunes las redes y los rizomas” (Green, 2018, p. 67).

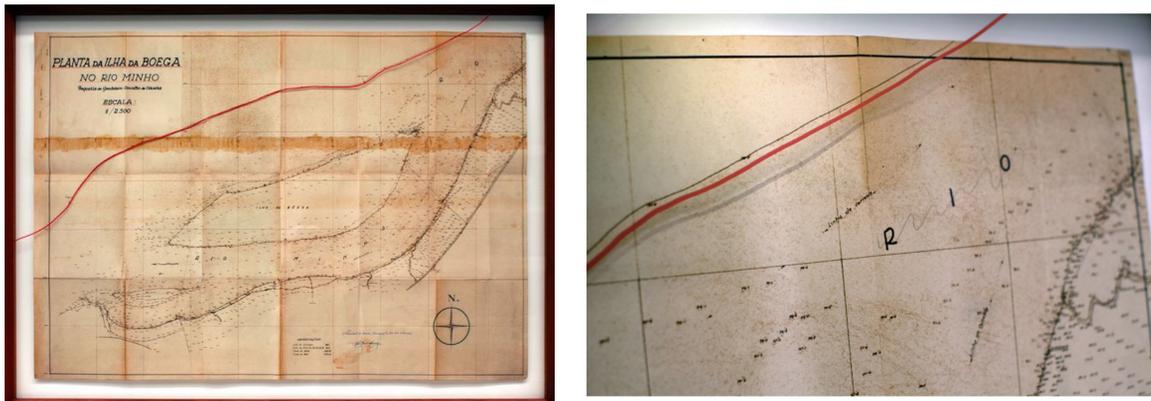


Figura 5. Ana Catarina Pinho, *Map*, 2016, de la serie *Lowlands* (2016-2018). A la derecha, detalle. (Fotografías cedidas por la autora)

En otra obra del conjunto, denominada *Island*, la artista nos obliga a imaginarnos físicamente dentro de la frontera, utilizando fotografías intervenidas que parecen haber sido realizadas desde el interior del propio río. Para el espectador, la acción de situarse físicamente en la frontera puede suponer una implicación emocional, casi inconsciente (Giudice & Giubilaro, 2015, p. 87). En esta obra Pinho presenta conjuntos de imágenes que dialogan a través de una práctica de ensamblaje y descomposición, que permiten construir nuevas lecturas sobre la frontera como producto de lo imaginario, agrediendo y desgastando la línea con sus propias manos (Fig. 6), un trabajo que contribuye a forzar y desdibujar la condición de línea fija y rígida a la cual el fenómeno fronterizo ha sido normalmente reducido. Si en el anterior trabajo las líneas fronterizas eran, aunque ambiguas y fluidas, parte lógica de un conjunto cartográfico, en esta obra se introduce la línea imaginaria en el espacio natural evidenciando su imposibilidad.

⁷ El Couto Mixto, en la actual provincia de Ourense, funcionó como pequeño estado independiente hasta 1864 donde no se pagaba impuestos y se comerciaba con Tourém (Portugal) a través de un “camino privilegiado”. Se decidía de forma autónoma la nacionalidad y servía como zona de refugio a personas que huían de sus lugares de origen sin importar su pasado. Los “povos promiscuos” eran las aldeas de Soutelinho, Cambedo y Lama de Arcos, llamadas así porque fueron establecidas sobre la misma línea de frontera, con la particularidad de que había casas situadas entre los dos países. Estas y otras anomalías condicionaron el final de las libertades de estas poblaciones con la firma del Tratado de Límites de 1864, donde mediante diferentes comisiones técnicas y diplomáticas enviadas por España y Portugal se resolvió la cuestión de pertenencia y se marcaron con exactitud los hitos fronterizos, también en otros casos como Lindoso, Moura o las islas del río Miño (ver la monografía sobre el tema de María Helena Dias, 2009).



Figura 6. Ana Catarina Pinho, *Island*, 2016, de la serie *Lowlands* (2016-2018). (Fotografía cedida por la autora)

La serie de Ana Catarina Pinho sirve, en palabras de la autora, para explorar las fronteras “como intentos fallidos de disciplinar el espacio natural” (comunicación personal, 15 de febrero de 2022). Presenta un paisaje fronterizo con agencia propia y no como un sujeto pasivo, haciendo explícita una resistencia frente a la imposición humana del límite geopolítico y las contradicciones que implica. Inspirados en Arjun Appadurai y sus cinco “scapes” (1996), los académicos hoy definen al paisaje fronterizo o “borderscape” como las diferentes formas de representar el paisaje de frontera (mapas, textos literarios, pinturas –añadimos, fotografías y vídeos) que conforman “prácticas de significado” que son leídas activamente por el espectador (Dell’Agnese y Amilhat-Szary, 2015, p. 4). Frente a un paisaje de frontera objetivo, inocuo y naturalizado, el *borderscape* nos sirve para poner atención a el espacio subjetivo, lo que los artistas generan en él y lo que cada individuo percibe.

6. A modo de conclusiones

Tabla 2. Cuadro matriz de categorías que sintetiza algunos resultados del estudio.

CATEGORÍA	ARTISTA 1 N. FUSSLER	ARTISTA 2 L. PATIÑO	ARTISTA 3 A.C. PINHO
C.1. MOTIVACIÓN	Memoria familiar Identidad	Profesional	Residencia artística Exploración
C.2. MARCO TEÓRICO	Desfronterización Integración europea	Multidimensionalidad de la frontera Memoria del lugar	Socio-construccionismo Paisaje fronterizo
C.3. METODOLOGÍA	Archivo Sistema Repetición	Simulacro Reinterpretación	Ensamblaje Deconstrucción <i>Borderscaping</i>

Fuente: Elaboración propia.

A través de los tres proyectos artísticos presentados, hemos podido comprobar cómo los artistas reflejan en sus obras algunas de las conversaciones y debates teóricos que han tenido lugar las últimas décadas en el campo de los estudios fronterizos. Son una pequeña muestra de que los artistas no son ajenos a los nuevos abordajes que resultan del cambio de paradigma sobre las fronteras y, ante todo, representan el concepto de frontera como un espacio sin límite disciplinar a través de obras que dialogan con la antropología, la historia, la memoria social, la geopolítica o los estudios del paisaje.

Concretamente, hemos comprobado que las obras profundizan en algunas de las más importantes reflexiones que se han producido en el contexto de las fronteras ibéricas. Fussler indaga sobre los fenómenos de desfronterización (Lois & Cairo, 2011) y sus efectos al calor del proyecto de unificación europeo, y discute sobre la resignificación de los espacios fronterizos, reconvertidos en otros usos. Patiño presenta, a través de la memoria del contrabando, la frontera hispano-portuguesa como una frontera osmótica, permeable, transgredida constantemente en base a las necesidades de las poblaciones de ambos lados (Medina, 2006, p. 719). Pinho se resiste a interpretar la Raya húmeda galaico-portuguesa como una frontera natural y evidencia su carácter artificial e históricamente negociado desde los dos estados.

Creemos que este trabajo exploratorio, que estudia tres ejemplos diferentes dentro del limitado corpus de obras existente, cumple el objetivo de introducir nuevos argumentos al debate académico sobre las fronteras desde la creación artística, haciendo dialogar ambos lenguajes. Nos gustaría pensar este trabajo como aporte para afianzar otros modelos de indagación que tienen como base la práctica artística (Sullivan, 2005; Calderón & Hernández, 2019) y que contribuyan a profundizar las relaciones entre arte y ciencia en los estudios fronterizos (Amilhat-Szary, 2016). Hemos demostrado cómo los artistas producen reflexiones teóricas desde otros formatos y otras motivaciones distintas a las de los académicos, entendiendo que la investigación artística es un proceso particularizado, diferente del método científico, pero no por ello falto de

rigor (ver Tabla 2). En definitiva, creemos que la investigación de la frontera hispano-portuguesa a través de lo que hemos caracterizado aquí como “border art” permite, en palabras de Calderón y Hernández, “abrirse a otras maneras de pensar, conocer y actuar” (2019, p. 24).

Referencias

- Álvarez Pérez, X. A. & González Salgado, J. A. (dirs.) (2018). *Bibliografía multidisciplinar de la frontera hispano-portuguesa*. Grupo FRONTESPO. <https://www.frontespo.org/es/bibliografia>
- Amante, M. F. (2010). Local discursive strategies for the cultural construction of the border: The case of the Portuguese–Spanish border, *Journal of Borderlands Studies*, 25(1), 99-114. DOI: 10.1080/08865655.2010.9695754
- Amilhat-Szary, A. L. (2012). Walls and Border Art: The Politics of Art Display. *Journal of Borderland Studies*, 27(2), 213–228. <https://doi.org/10.1080/08865655.2012.687216>
- Amilhat-Szary, A. L. (2012b). The geopolitical meaning of a contemporary visual arts upsurge on the Canada-US border. *International Journal*, 67(4), 951–962. <https://shs.hal.science/halshs-00924450>
- Amilhat-Szary, A. L. (2014). Latin American Borders on the Lookout: Recreating borders through art in the Mercosul. En R. Jones & C. Jonhson. (Eds), *Placing the Border in Everyday Life* (346-378). Ashgate.
- Amilhat-Szary, A. L. (2016). Asserting the critical potential of social sciences -/arts experiments? A portrait of the researcher as an artist. *antiAtlas Journal*, 1. [En línea] <https://www.antiatlas-journal.net/01-asserting-the-critical-potential-of-social-sciences-arts-experiments-a-portrait-of-the-researcher-as-an-artist>.
- Amilhat-Szary, A. L. (2022). Framing/Unframing Space: But Where Is the Frame? “Border Art” as a Vehicle to Think Inclusion, *Polysèmes*, 28. [En línea]. <http://journals.openedition.org/polysemes/10369>; DOI:<https://doi.org/10.4000/polysemes.10369>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: New Mestiza = La Frontera*. Spinster/Aunt Lute.
- Anzaldúa, G. (1993). Border Arte: Napantla, El Lugar de la Frontera. En M. Grynstejn (Ed.), *La Frontera/The Border: Art about the Mexico/ United States border experience* (107-115). Centro Cultural de la Raza: The Museum of Contemporary Art.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Brambilla, C. (2015). Exploring the critical potential of borderscapes concept, *Geopolitics*, 20(1), 14–34. <https://doi.org/10.1080/14650045.2014.884561>
- Brunet-Jailly, E. (2005). Theorizing Borders: An Interdisciplinary Perspective, *Geopolitics*, 10(4), 633–649. <https://doi.org/10.1080/14650040500318449>
- Cairo Carou, H., Godinho, P. & Pereiro, X. (Coords.) (2009). *Portugal e Espanha. Entre discursos de centro e práticas de fronteira*. Colibri.
- Cairo Carou, H. (Ed.) (2018). *Rayanos y Forasteros. Fronterización e identidades en el límite hispano-portugués*. Plaza y Valdés.
- Caldera Ortiz, P. (2020). La frontera como espacio de acción: consideraciones sobre el arte fronterizo. En M. Pol i Riguau & C. Tejo (Coords.), *Fugas e interferencias V International Performance Art Conference* (40-46). Servizo de Publicacións, Universidade de Vigo.
- Calderón, N. & Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press.
- Contreras, F. (2017) Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 483-499. DOI: 10.1080/14650045.2014.896791
- Cunha, L. (2006). *Memória Social em Campo Maior*. D. Quixote.
- Dell’Agnese, E. & Amilhat-Szary, A. L. (2015). Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics, *Geopolitics*, 20(1), 4-13. DOI: 10.1080/14650045.2015.1014284.
- Dias, M., Tavares, A., Leitão, B., Moriente, D. & Forriols, R. (2016). *Cuestionamiento*. [Catálogo de exposición]. Comunidad de Madrid. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019341.pdf>
- Dias, M. H. (2009). *FINIS PORTUGALLIÆ=NOS CONFINS DE PORTUGAL. Cartografia militar e identidade territorial*. Instituto Geográfico do Exército.
- Fox, C. F. (1994). The Portable Border: Site-Specificity, Art, and the U. S.-Mexico Frontier. *Social Text*, 41, 61-82. <https://doi.org/10.2307/466832>.
- Fox, C. F. (1995). The Fence and the River: Representations of the US-Mexico Border in Art and Video. *Discourse*, 18(1/2), 54–83.
- Fussler, N. & Michaut, M. (2006). *A Lo Largo de la Linea*. Slovento.
- Ganivet, E. (2019). *Border Wall Aesthetics: Artworks in Border Spaces*. Columbia University Press.
- García Álvarez, J. & Puente Lozano, P. (2015). Las Comisiones Mixtas de Límites y las representaciones geográficas de la frontera hispano-portuguesa (1855-1906). *Revista de Historiografía*, 23, 67-100.
- García Canclini, N. & Valenzuela Arce, J. M. (2000). *Intromisiones compartidas. Arte y Sociedad en la frontera México/Estados Unidos*. CONACULTA-FONCA.
- Garrido Castellano, C. (2010). Rompiendo el mapa. Cuatro visiones de la frontera en el arte actual dominicano. *Interc.a.mbio*, 7(8), 37-52.
- Gelbman, A. & Timothy, D. (2010). From hostile boundaries to tourist attractions. *Current Issues in Tourism*, 13(3), 239-259. <https://doi.org/10.1080/13683500903033278>

- Giroux, H. (2003). *Pedagogía y política de la esperanza: teoría, cultura y enseñanza. Una antología crítica*. Amorrortu.
- Giudice, C. (2015). Contemporary Art for Mapping New Borderscapes. En C. Brambilla, et al. (Eds.), *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making* (247-254). Ashgate.
- 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. DOI: 10.1080/14650045.2014.896791
- Godinho, P. (2011). *Oír o galo cantar dúas veces. Identificacións locais, culturas das marxes e construción de nación na fronteira entre Portugal e Galicia*. Diputación Provincial de Ourense.
- Gómez-Peña, G. (1992). Festivals and the creation of public culture: whose voice(s)? En Karp I., Kreamer, C. M. & Lavine, S. (Eds.), *Museums and communities: the politics of public culture*. Smithsonian Institution Press.
- Gómez-Peña, G. (2002). The New World border. En G. M. Joseph & T. J. Henderson (Eds.), *The Mexico reader, history, culture, politics*. Duke University Press.
- Green, S. (2018). Lines, Traces, and Tidemarks: Further Reflections on Forms of Border. En O. Demetriou & R. Dimova (Eds.), *The Political Materialities of Borders: New Theoretical Directions* (67-83). Manchester University Press.
- Guilbert, K. (2017, 7 de diciembre). Nicolas Fussler, photographe funambule sur les frontières. *AMC Architecture*. <https://www.amc-archi.com/article/nicolas-fussler-photographe-funambule-sur-les-frontieres-2-4,7741>.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>.
- Hernández León, E. & Castaño Madroñal, A. (2022). Relatos locales e historias oficiales. La patrimonialización de la frontera em el sur ibérico. En I. Arrieta, P. Chaboussou & J. Abella (Eds.), *El patrimonio cultural en espacios fronterizos: puesta en valor, retos y oportunidades* (67-89). Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Hernández-Ramírez, J. (2017). Turismo en la frontera: patrimonialización y cooperación transfronteriza en una periferia de la Unión Europea. *Etnografica*, 21(2), 385-409. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4940>
- Hicks, E. (1991). *Border Writing: The Multidimensional Text*. University of Minnesota Press.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Jameson, F. (2009). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Verso.
- Kavanagh, W. (2011). Identidades en la frontera luso-española: permanencias y transformaciones después de Schengen. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, 2(1), 23-50. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2011.v2.n1.37896
- Klein, J. (2007). Performance, Post-Border Art, and Urban Geography. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 29(2), 31-39.
- Kolossov, V. & Scott, J. (2013). Selected conceptual issues in border studies, *Belgeo*, 1 [En línea] <http://journals.openedition.org/belgeo/10532>; DOI: <https://doi.org/10.4000/belgeo.10532>
- Konrad, V. & Amilhat-Szary, A. L. (2022). *Border Culture: Theory, Imagination, Geopolitics*. Routledge.
- Kurki, T., Kaskinen, S., Laurén, K., & Ristolainen, M. (2014). Preface: Writing at Borders. *Culture Unbound*, 6, 1051-1054.
- Latour, B. & Weibel, P. (Eds.) (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. MIT Press.
- Lois, M. (2013). La frontera narrada: historia, novela e imaginarios fronterizos en la raya seca. *Historia y Política*, 30, 145-173.
- Lois, M. & Cairo, H. (2011). Introducción. Desfronterización y refteronterización en la Península Ibérica. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, 2(1), 11-22.
- Medina García, E. (2006). Orígenes históricos y ambigüedad de la frontera hispano-lusa (La Raya). *Revista de Estudios Extremeños*, 62(2), 713-724.
- Navas Sánchez-Élez, M. V. (2020). Aproximación a los estudios de la frontera hispano-portuguesa. *Études romanes de Brno*, 41(1), 41-60.
- Newman, D. (2007). The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our 'Borderless' World. En J. Schimanski & S. Wolfe (Eds.), *Border Poetics De-Limited* (27-57). Wehrhahn.
- Newman, D. & Paasi, A. (1998). Fences and neighbours in the postmodern world: Boundary narratives in political geography. *Progress in human Geography*, 22(2), 186-207. <https://doi.org/10.1191/030913298666039113>
- Paasi, A. (2001). Europe as a social process and discourse: considerations of place, boundaries and identity. *European Urban and Regional Studies*, 8(1), 7-28. <https://doi.org/10.1177/096977640100800102>
- Paasi, A. (2005). Generations and the "Development" of Border Studies. *Geopolitics*, 10(4), 663-671. doi:10.1080/14650040500318563
- Paül, V. & Trillo, J. M. (2014). La construcción literaria de los paisajes fronterizos. Una reflexión a propósito del Couto Mixto (Galicia y Portugal). *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 60(2), 289-314. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/dag.120>
- Patiño, L. (s.f.). *Noite sem distância. Notas de intención*. <https://loispatino.es/NOITE-SEM-DISTANCIA>
- Pink, S. (2012). *Advances in Visual Methodology*. Monash University.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, 91, 33-40.
- Prescott, J. R.V. (1987). *Political frontiers and boundaries*. Allen and Unwin.

- Rizov, V. (2015, 3 de noviembre). Night Vision: Some Questions Posed by Lois Patiño's Negative Image Night Without Distance. *Filmmaker Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/96293-night-vision-some-questions-posed-by-lois-patinos-negative-image-night-without-distance/#.ZC2nBi0IOLQ>.
- Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Routledge.
- Roigé, X. & Arrieta, I. (2014). ¿Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos. *Arxius*, 30, 73-86.
- Rosello, M. & Wolfe, S. (2017). Introduction. E. J. Schimanski & S. Wolfe (Eds.) *Border Aesthetics: Concepts and Intersections* (1-24). Berghahn Books.
- Sánchez-Jofras, J. F. (2020). Arte. en A. G. Benedetti, (Dir.), *Palabras clave para el estudio de las fronteras* (29-40). Teseo Press. <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras>
- Scafirimuto, G. (2021). Uses of border in transnational art and in Guillermo Gomez-Peña's work. En C. Erichsen & A. M. Gjesdal (Eds.), *Transnational Narratives of Migration and exile. Perspectives from the Humanities* (113-128). Scandinavian University Press.
- Schimanski, J. & Wolfe, S. F. (2007). *Border Poetics De-Limited*. Wehrhahn.
- Schimanski, J. & Wolfe, S. F. (2017). *Border Aesthetics: Concepts and Intersections*. Berghahn Books.
- Scott, J. W. (2018). Globalization and border studies. En R. C. Kloosterman, V. Mamadouh y P. Terhorst (Eds.), *Handbook on the Geographies of Globalization* (62-82). Edward Elgar Publishing.
- Sheren, I. N. (2011). *Portable borders/mythical sites: performance art and politics on the US Frontera, 1968-present*. Massachusetts Institute of Technology. [Tesis Doctoral].
- Sheren, I. N. (2023). *Border Ecology. Art and Environmental Crisis at the Margins*. Palgrave Macmillan.
- Sidaway, J. (2002). Signifying Boundaries: Detours around the portuguese-spanish (Algarve/Alentejo-Andalucía) Borderlands. *Geopolitics*, 7(1), 139-164.
- Simões, D. (2013). Frontera y Guerra Civil española. Dominación, resistencia y usos de la memoria. Diputación Provincial de Badajoz.
- Smith, L. (2011). El 'espejo patrimonial'. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda*, 12, 39-63. <https://doi.org/10.7440/antipoda12.2011.04>
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Wiley-Blackwell.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. Columbia University Press.
- Trillo, J. M. (2016). La geopolítica del arte fronterizo: algunas incursiones en la "raia" gallego-portuguesa. En J. M. Trillo & I. Pires (Eds.), *Fronteras en la investigación peninsular: temáticas y enfoques contemporáneos* (217-235). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Trillo, J. M. (2022). On borders and boundaries in Spain: A state of the art. En *Spanish contribution to 35th IGC. Paris 2022 Time for Geographers* (111-135). Asociación Española de Geografía.
- Trillo, J. M., Lois, R. C. & Paül, V. (2015). Ciudades que cruzan la frontera: un análisis crítico del proyecto Eurocidade Chaves-Verín. *Cuadernos Geográficos*, 54(1), 160-185.
- Uriarte, L. M. (1994). La Codosera. Cultura de fronteras y fronteras culturales. *Revista de Extremadura*, 50(2), 445-462.
- Valcuende, J. M., Cairo-Carou, H., Godinho, P., Kavanagh, W. & Lois, M. (2018). Una noción de frontera. En H. Cairo Carou (Ed.), *Rayanos y Forasteros. Fronterización e identidades en el límite hispano-portugués* (19-34). Plaza y Valdés.
- Weier, S. et al. (2018). Border textures as a transdisciplinary approach to the investigation of borders. A workshop report. *Berliner Debatte Initial*, 29(1), 73-83.
- Wilson, T. & Donnan, H. (2012). *A companion to Border Studies*. John Wiley & Sons.