

Anne-Laure Amilhat Szary<sup>1</sup>  
**Arte e confini**

In un periodo storico in cui gli europei scoprono giorno dopo giorno, attraverso i media, testimonianze sulla letalità delle frontiere, può sembrare inutile, o addirittura pericolosamente futile, mettere in relazione i confini internazionali con l'espressione artistica. Eppure, guardando da più vicino, le forme di protesta contro questa situazione di crisi alle frontiere, in particolare attorno allo spazio Schengen, prendono delle forme che ci invitano a relativizzare questo pregiudizio. Le immagini di naufragi di migranti nel Mediterraneo hanno invaso i media dal 2014, ma non è possibile, per il momento, valutarne l'impatto politico. Tra i tanti scatti, la serie fotografica che ha immortalato dei sacchi funebri ("body bags") sulla spiaggia di Brighton, nell'aprile 2014, ha giocato un ruolo tutto particolare.

In una giornata di sole, più di duecento sacchi neri, tra cui alcuni "abitati" da militanti, sono stati allineati sulla sabbia, dando così l'impressione che tutti fossero riempiti di cadaveri arenatisi sulla spiaggia. Si trattava di una messa in scena organizzata dall'ONG Amnesty International per lanciare una campagna di sensibilizzazione indirizzata alla popolazione (ma soprattutto ai loro rappresentanti politici) intitolata "*Don't let me drown*": questo slogan è diventato un filo, tessuto nella rete di Twitter, con un *hashtag* eponimo... Quando lo si percorre, il lettore scopre commenti unanimi che salutano le "*incredibly powerful images*" (@JoeEEnglish), malgrado la difficoltà a capire se si trattasse di una "manifestazione" ("*demonstration*" in inglese) politica o di una "performance" artistica.

Che cosa produce questo evento che non sia già stato riprodotto dai media dopo ogni naufragio di un'imbarcazione fragile di migranti? Tentare di rispondere a questa domanda vuol dire approfondire il rapporto tra frontiera e arte.

Quest'ultimo è un rapporto complesso, perché al contempo intrinseco alla nozione di frontiera, e riattivato in maniera intensa dall'ispirazione recente delle arti visive, che moltiplicano gli interventi sulla frontiera e a proposito di essa, confondendo le piste interpretative. In questo breve testo ci soffermeremo sui legami esistenti fra arte, politica e frontiera e le cui interrelazioni permettono di capire la natura essenzialmente processuale (e performativa) delle frontiere contemporanee. Attraverso una breve retrospettiva storica, consacrata alla forza della figura della linea, mostrerò la latenza degli immaginari nella produzione dei confini internazionali. Ciò mi porterà ad interrogare le condizioni nelle quali l'arte alla frontiera crea il luogo e le condizioni di resistenza ai meccanismi dominanti dei flussi della globalizzazione.

Ogni tentativo di definizione della frontiera inciampa nell'articolazione fra la sua esistenza simbolica e quella materiale. A seconda degli approcci, si privilegia spesso l'una a detrimento dell'altra, per esempio quando si insiste alternativamente sulle istituzioni che creano e fanno funzionare i confini internazionali (gli Stati) o sulle modalità locali e micro-individuali che queste misure generano. Il metodo analitico dipende per lo più da un apparato teorico legato a una costruzione disciplinare (scienze politiche, antropologia, geografia, ecc.) che finisce per concedere poca flessibilità nella costruzione dell'oggetto di ricerca.

Eppure la frontiera costituisce una realtà plurale, la cui potenza deriva appunto dalla sua capacità di articolare il simbolico e il materiale. Fin dalla sua invenzione politica, la frontiera, in quanto dispositivo di separazione e articolazione fra gli esseri umani, funziona come idea facilmente rappresentabile. Ricordiamoci del momento in cui, nell'Europa moderna, emerge l'idea di frontiera nazionale: è precisamente allora che si inventarono le carte. Ho d'altronde già scritto altrove che la carta costituisce la condizione di esistenza di questa convenzione politica che è il confine internazionale: "Se il fatto di disegnare la frontiera su una carta la rende reale, è l'esistenza della carta che costituisce la condizione di esistenza del confine, in particolare in quanto

---

<sup>1</sup> Traduzione dal francese di Cristina Del Biaggio.

strumento lineare”.<sup>2</sup> Ciò che si mette in gioco non riguarda l'ordine del mimetismo illustrativo ma bensì la funzione performativa della frontiera. Così definita, la frontiera non esiste che in funzione delle rinnovate attribuzioni che le si ingiunge di materializzare. Si tratta di uno strumento politico che dipende in modo preponderante dal contesto storico nel quale è realizzato, da un punto di vista tanto culturale quanto socio-tecnico.

Se generalmente non si ha coscienza di questo complesso dispositivo, è perché l'interrelazione tra simbolo e materia (alla quale la frontiera dà una funzione politica) ricopre una figura immaginaria molto potente, quella della linea. È l'arte concettuale degli anni Sessanta che ha “riscoperto” l'importanza dei confini. Sia i confini del contesto nel quale l'opera d'arte si è iscritta da tempo, sia tutti quelli che si possono trovare in natura. Basti pensare all'opera di Dennis Oppenheim che, nell'inverno 1968, si accinse a tagliare, con degli arnesi a motore, il fiume Saint John, tra Fort Kent, nel Maine (Stati Uniti), e Clair, nel Nuovo Brunswick (Canada), per creare dei tratti simmetrici pensati per giocare con i confini politici (confine internazionale) e temporali (linea del fuso orario) e creare così delle opere intitolate *Boundary Split* e *Time Pocket* (1968). Da allora, la moltiplicazione delle opere attorno e a proposito delle frontiere<sup>3</sup> rinnova il rapporto artistico con questi luoghi politici.

L'azione di Francis Alÿs attorno alla linea verde, a Gerusalemme, s'iscrive in questa tradizione artistica. Intitolata *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (2004), essa consiste oggi in un video che documenta la performance dell'artista che cammina, con in mano un bidone di vernice verde bucato, lungo la linea di demarcazione ufficiale fra territori palestinesi e israeliani. Un'azione che ridà provvisoriamente esistenza materiale ad una realtà politica a Gerusalemme. Una realtà che i promotori urbanistici utilizzano per cancellare e dimenticare la frontiera. Più recentemente, l'artista messicano Marcos Ramirez, detto Erre, e il fotografo nord-americano David Taylor, hanno messo in opera un progetto intitolato *Delimitations* (2015), che consiste nel documentare il percorso della prima frontiera tra Stati Uniti e Messico (quella che precedette le perdite territoriali messicane convalidate dal trattato di Guadalupe Hidalgo del 1848). Erre ha riprodotto dei cippi frontalieri che rammentano la forma dei monumenti in forma di obelisco che marcavano il paesaggio della “linea ufficiale” e David ha fotografato la loro posa nei luoghi che hanno percorso insieme. Questi ultimi (v. fig. 1), per la maggior parte, non avevano conservato nessuna traccia visibile della demarcazione del vecchio percorso di un confine così importante. In maniera effimera sul terreno, e più duratura attraverso la sua traccia GPS e il suo impatto mediatico, il loro lavoro tenta così di riattivare il dibattito sull'identità nazionale negli Stati Uniti.

<sup>2</sup> A.-L. Amilhat Szary, *Borders and boundaries*, in J. Agnew, A. Secor, J. Sharpe e V. Mamadouh (a cura di), *Handbook of Political Geography*, Wiley-Blackwell, New York 2015, pp. 13-25.

<sup>3</sup> Ho ipotizzato che questo fenomeno accompagna il processo di securizzazione e di *rebordering*, cf. A.-L. Amilhat Szary, *Border art and the politics of art display*, in “Journal of Borderlands Studies”, 27(2/2012), pp. 213-228.



Figura 1: Delimitations, ERRE / D. Taylor (fonte: <http://delimitationsblog.tumblr.com>)

Questa coesistenza spaziale della produzione creativa e delle relazioni marcate dalla strategia dipende da diversi fattori concordanti, legati all'evoluzione recente dei modi operativi, tanto politici quanto estetici. L'arte alle frontiere è un effetto della mediatizzazione visiva dell'azione collettiva, che essa quindi accompagna e denuncia in egual misura. Nella misura in cui il potere si esercita per mezzo della dominazione visiva e del sovra-consumo d'immagini, gli artisti si trovano in una nuova posizione, che consiste nel poter giocare con, o addirittura impedire, queste costruzioni visive che hanno un impatto inedito sul pubblico. I muri e le barriere frontaliere, per esempio, costituiscono delle forme di profezia auto-realizzante: lo sforzo finanziario necessario a costruirli si giustifica più per il loro risultato visivo che non per l'effettiva diminuzione dei rischi nei quali la popolazione incorrerebbe senza la loro costruzione. A posteriori, l'immagine onnipresente del muro rende i dibattiti sulla sua costruzione vani (se esiste e si impone al nostro sguardo, vuol dire che è necessario!) e rende invisibili altre misure (la mobilitazione contro il muro israeliano ha fatto "dimenticare" il moltiplicarsi dei *check-point* in Cisgiordania, che limitano maggiormente, rispetto a quanto faccia il muro, la vita quotidiana dei Palestinesi). Visto il contesto, l'artista può spostare lo sguardo e mostrarci ciò che "sembra un'immagine di qualcosa che non potremmo mai vedere" (*"what looks like a picture of something we could never see"*).<sup>4</sup> Al contempo, l'artista può utilizzare le immagini ufficiali, come per esempio quelle prodotte dalle videocamere e altri strumenti di sorveglianza, per sconvolgerne il significato e spingerci a "reagire diversamente di fronte alle stesse immagini che il nostro cervello aveva precedentemente considerato come normali" (*"new ways of attending to the very images we had already screened out as normal"*).<sup>5</sup>

Una seconda spiegazione di questa ridondanza di modalità creative nei luoghi di frontiera rimanda alla recente evoluzione dell'arte contemporanea che, secondo J. Rancière, ha notevolmente rinnovato lo statuto dell'immagine. Quest'ultima sarebbe passata da una funzione di riproduzione e d'illustrazione a uno statuto performativo: l'immagine contemporanea è al centro dei dispositivi che producono contemporaneamente il pensiero e l'emozione.<sup>6</sup> Ciò succede

<sup>4</sup> W. J. T. Mitchell, *There are no visual media*, in "Journal of visual culture", 4(2/2005), p. 260.

<sup>5</sup> L. Amoore, Lines of sight: on the visualization of unknown futures, in "Citizenship Studies", 13(1/2009), p. 26, <http://dx.doi.org/10.1080/13621020802586628>.

<sup>6</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.



fra le altre cose anche attraverso l'utilizzo di dispositivi tecnologici informatici che fabbricano diversamente l'immagine. La fotografia digitale non è più l'impronta della luce in un dato momento, ma un aggiornamento continuo del codice informatico che definisce il suo assemblaggio. Le condizioni socio-tecniche della produzione dell'opera permettono anche di far capire questa generalizzazione della funzione performativa dell'arte.<sup>7</sup> Di fronte ai dispositivi estetici relazionali<sup>8</sup> che si generalizzano, scostando la figura dello spettatore per renderlo partecipe del processo creativo, la frontiera, luogo del legame per eccellenza, offre un terreno di gioco infinito.

Le frontiere offrono così una certa visibilità al lavoro degli artisti, che è allo stesso tempo ricerca e denuncia. Il “performer” Guillermo Gómez-Peña denunciava già nel 1991 il fatto che “anziché trasformare i margini in centro, [l'arte della frontiera] porta il centro ai margini” (“*Instead of turning the margins into the center, it was bringing the center to the margins?*”)<sup>9</sup>. Egli cercò allora di fuggire la tensione generata dalle opere prodotte sulla frontiera statunitense-messicana negli anni 1990, che si ispiravano alla linea per tentare di deviarne l'immaginario. Abbandonò quindi il BAF/TAF, l'atelier d'arte frontaliera che lui stesso aveva contribuito a fondare, per creare la Pocha Nostra, un collettivo ibrido, a Los Angeles. Il suo trasferimento è tra l'altro una dimostrazione della globalizzazione di “un'arte della frontiera” che da allora in poi non è più che solo parzialmente “legata al luogo” (in inglese “*site-specific*”), intrattenendo con esso un rapporto complesso. Quest'ultimo si è evoluto man mano che la frontiera ha invaso lo spazio, al di là e al di qua della linea internazionale, diventando “mobile”,<sup>10</sup> ma anche in funzione delle pratiche artistiche diffuse in maniera reticolare in modo sempre più globale.<sup>11</sup>

In questa prima parte ho sollevato molte domande e ambiguità politiche: la localizzazione di un'opera d'arte in uno spazio strategico non crea necessariamente delle relazioni con i meccanismi di dominazione che vi si svolgono. Se il legame tra frontiera e arte s'impone, visto il moltiplicarsi di opere d'arte visive nate a proposito dei e sui confini internazionali, al punto che possiamo affermare che la frontiera è divenuta una “figura fertile”<sup>12</sup> dell'arte contemporanea, la sua interpretazione dà adito a domande. Come comprendere questa coincidenza spazio-temporale che vede la “border art” superare molto rapidamente i suoi primi promotori nati sulla frontiera Stati Uniti / Messico per poi esportarsi nel mondo intero?

Si tratta qui di fare un'incursione nei legami che queste opere costruiscono con i territori di riferimento, di interessarsi alla maniera nella quale esse le interrogano piuttosto che ai modi in cui le creazioni contemporanee intervengono sull'immaginario globale della frontiera. Negli esempi che ho cominciato a citare, si può notare in effetti che gli artisti coltivano una relazione complessa con il luogo della frontiera che li attira. Non sono tutti originari delle frontiere sulle quali intervengono, e per certi versi non si può nemmeno pretendere che lo siano... Ma è la relazione con le popolazioni che vivono nelle regioni interessate, sia perché ci abitano o sia perché le attraversano, che sembra essere assente. La questione della durata effimera della performance, o le limitazioni d'accesso al luogo dell'esposizione (galleria, museo, ecc.) entrano in

<sup>7</sup> J. Cristofol, *L'art aux frontières*, “XII BRIT conference (Borders Régions In Transition)”, Fukuoka, Japan, novembre 2012, <http://www.antiatlas.net/blog/2014/02/11/2904/>.

<sup>8</sup> In un senso più ampio di quello utilizzato da N. Bourriaud quando parla di pratiche partecipative nell'arte contemporanea. Cf. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998.

<sup>9</sup> Guillermo Gómez-Peña, *Death on the Border: a Eulogy to Border Art*, in “High Performance”, 14(2/1991), p. 8.

<sup>10</sup> A.-L. Amilhat-Szary e F. Giraut, *Borderities, the mobile border hypothesis. Towards a post-modern conceptualization of space and borders*, Palgrave-McMillan, Basingstoke 2015.

<sup>11</sup> I. Rogoff, *Geo-cultures circuits of arts and globalizations*, in “Open”, 16(2009), special issue: *The Art Biennial as a Global Phenomenon, Strategies in neo-political times*, a cura di J. Seidel and M. Melis, RAI Publishers, Rotterdam 2009, pp. 106-115; H. Belting, A. Buddensieg e P. Weibel, *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, Exhibition Documentation, Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 17 September 2011 – 2 February 2012, <http://www.global-contemporary.de>.

<sup>12</sup> L. Grison, *Figures fertiles : essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Nîmes, J. Chambon, 2002.

gioco ugualmente quando l'opera non è pensata per iscriversi stabilmente nel paesaggio frontaliere o sulla frontiera stessa, come per esempio i graffiti a Betlemme. È in questo contesto che sono apparse una serie di opere che, invece, partono dalla preoccupazione di coinvolgere le popolazioni interessate.

Il caso del "Progetto Stanstead, o come attraversare la frontiera" è interessante per varie ragioni. Prima di tutto perché si tratta di un progetto nato in un luogo inconsueto: per diversi secoli la frontiera Stati Uniti / Canada è stata considerata come la meno conflittuale e problematica al mondo, quasi un non-soggetto. Il progetto d'arte contemporanea che è stato sviluppato alla sua estremità orientale appare quindi come una forma di risposta alla sicuritizzazione di questo confine, la cui chiusura (installazione di barriere e di un sistema di videosorveglianza, restrizione del passaggio a un *check-point* ufficiale) ha avuto delle ripercussioni sulla vita quotidiana degli abitanti di un villaggio costruito su entrambi i lati della frontiera internazionale. Fino ad allora, la frontiera passava nel bel mezzo di strade e giardini di Stanstead (Québec) / Derbyline (Vermont) senza che la sua localizzazione precisa avesse mai posto alcun problema. Salvo nella biblioteca – sala dell'opera Haskell dove una linea nera al suolo la materializzava: questo edificio era stato fatto costruire da una ricca vedova canadese precisamente sulla frontiera, in memoria dell'amore per suo marito statunitense. Era il 1904, prima che un trattato fosse concluso per delimitare la frontiera (1908) e una commissione *ad hoc* fosse creata per darvi esecuzione (1925).

È quindi il processo di chiusura che fa prendere coscienza alla popolazione della frontiera in quanto problema, e che conduce la società storica locale all'organizzazione di una retrospettiva sul processo di demarcazione. L'evento, tenutosi al museo Colby-Curtis, ebbe luogo lo stesso anno in cui la giovane curatrice Geneviève Chevalier elaborava un progetto d'arte contemporanea. Questo fu concepito in due tempi: il primo, nel 2011, consisteva nel mostrare, nella galleria Foreman dell'università Sherbrooke, situata a circa 55 chilometri dalla comunità, alcune grandi opere fondatrici del rinnovamento dell'arte alla frontiera. Il secondo, svoltosi durante l'estate seguente, nel 2012, consisteva nell'esposizione di un lavoro realizzato da due artiste in residenza, Raphaëlle de Groot e Althea Thauberger, rinomate per la componente partecipativa del loro lavoro. Così, per portare a termine il loro progetto, esse hanno lavorato durante un anno con gli abitanti del luogo. Raphaëlle de Groot lavora a partire da oggetti del quotidiano che assembla "per rendere percettibili delle cose abitualmente trascurate o difficili da rappresentare; degli universi fuori campo, trattenuti o in attesa".<sup>13</sup> Nell'illustrazione qui sotto, gli abitanti sono passati dalla sala alla scena, diventando attori della loro vita e della loro opera allo stesso tempo.



Figura 2: Stanstead, o come attraversare la frontiera (fonte:<http://genevievechevalier.ca/project/stanstead-ou-comment-traverser-la-frontiere-volet-ii/>)

<sup>13</sup> Cf. <http://www.raphaelledegroot.net/demarche.php>.

In altri casi, il progetto può mettere in evidenza la sua dimensione catartica, in particolare per permettere alle persone che hanno sofferto nel passaggio della frontiera di esprimere la violenza alla quale sono state esposte. E' il caso di un film elaborato in Sudafrica contro la barriera frontiera che separa il paese dallo Zimbabwe, e intitolato *Border Farm* (2011). Il film è stato tratto dal lavoro di un atelier di teatro creato in una fattoria vicina a Limpopo, con 25 migranti originari del nord. La sceneggiatura e i dialoghi del film sono stati elaborati, dietro lo stimolo di due artisti di Johannesburg, Raymond Marlowe e Thenjiwe Nkosi, dalla troupe formata dagli agricoltori, che sono così diventati artisti nel corso del processo. Essi evocano i pericoli dell'attraversamento del fiume-frontiera e ne recitano il passaggio: il risultato è descritto dagli autori come un "docu-dramma", una *mise en abyme*, che non filma il confine, ma la maniera in cui coloro che hanno vissuto l'attraversamento lo recitano.

Questi contro-progetti partecipativi sono l'espressione della resistenza alle frontiere e alla loro chiusura? Essi nascono dall'intervento di terzi che innescano, nelle popolazioni interessate, l'espressione delle difficoltà riscontrate alla frontiera. Catalizzando il vissuto, questa messa in arte permette prima di tutto di diffondere delle rappresentazioni misconosciute. Ciò che viene messo in atto in questa elaborazione creativa è certamente una riformulazione degli immaginari, perché permette di triangolare le rappresentazioni dominanti, le vite ordinarie, e le proposizioni estetiche degli artisti, coscienti che questo processo confonde gli statuti: gli abitanti diventano artisti e gli artisti si trasformano in migranti... e anche le immagini viaggiano. Alcune opere recenti fanno atto di contro-sorveglianza e deviano le immagini prodotte dagli apparecchi pensati per sorvegliare la frontiera (per esempio il video montato da Adrien Missika a partire dalle inquadrature di un drone che seguiva la frontiera Stati Uniti / Messico in *As the Coyote flies*, 2014).

I progetti di arte visiva che si svolgono alle frontiere trovano in questo terreno geopolitico una complessità spazio-tecnica che permette loro una grande diversità. Resta comunque il fatto che la loro localizzazione non può essere considerata come neutra. Bisogna chiaramente capire il loro rapporto con i luoghi nei quali essi si attuano, ma è altresì essenziale considerare i legami che intrattengono tutti i progetti artistici, e fare così parlare questa messa in rete delle opere d'arte alle frontiere. È l'insieme variegato di queste opere d'arte alle frontiere che dà all'idea di "arte della frontiera" una consistenza allo stesso tempo politica ed estetica. Tale insieme non solo evidenzia la dimensione essenzialmente performativa delle frontiere contemporanee, che si fanno e disfano costantemente, ma permette anche di cogliere i "legam[i] incorruttibil[i] fra ciò che si sa e ciò che si vede",<sup>14</sup> nonché fra ciò che si sa e ciò che non si vede: i pericoli delle frontiere sempre più violente, qualunque sia il luogo in cui si vive. L'arte, senza dubbio, aiuta a prendere coscienza delle molteplici e interconnesse sfide rappresentate dalle frontiere.

---

<sup>14</sup> A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.