

MASTER OFICIAL EN ARTES  
VISUALES Y MULTIMEDIA

Trabajo de Fin de Máster:

# MUGA

Experimentaciones lumínicas  
sobre la frontera y su cruce

VALENCIA, SEPTIEMBRE DE 2017

IOSUNE SARASATE AZCONA

Dirigido por:

Jose Maria de Luelmo Jareño



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**AVM**  
Artes Visuales & Multimedia  
Máster Oficial · UPV



# INDICE

---

## INTRODUCCIÓN

Motivación	3
Objetivos	5
Metodología	6

## CORPUS TEÓRICO

Frontera	8
Fronteras y Estados	10
¿Fronteras “naturales”?	13
Nación	16
Frontera pirenaica-navarra	17
Frontera e identidad transfronteriza	24

LINK	30
------	----

## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

Antes	31
Durante	36
Después	56

CONCLUSIONES	59
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA	62
--------------	----

INDICE DE IMAGENES	64
--------------------	----

## INTRODUCCIÓN

---

Esta memoria del Trabajo de Fin de Master se divide en dos bloques principales.

La primera parte consiste en una investigación teórica y conceptual de la frontera empezando por su origen. Se explora así mismo su función dentro de los sistemas del Estado, y la idea de la frontera natural. Su efecto en la construcción de rasgos de identidades colectivas tales como el nacionalismo o la territorialidad también interesa por el contexto del que viene la investigadora. Llegado a este punto, se hace una explicación del contexto histórico y político de la frontera pirenaica, ya que la experiencia subjetiva del trabajo se basa en ese caso. Por último, se exploran los sujetos transfronterizos y limítrofes que deciden vivir en la frontera, por la curiosidad que suscita este lugar, la perspectiva que aporta al concepto de la delimitación, y la búsqueda de nuevos sistemas de conocimiento.

La segunda, apoyada por una recopilación de imágenes y referentes, trata sobre el desarrollo de la experimentación práctica y material que se ha llevado a cabo durante este trabajo. Desde el principio, donde nada estaba definido, hasta los descubrimientos de nuevos materiales que capacitan a hablar del concepto de la frontera de forma más rica. Se trata de un relato cronológico del proceso de creación ha ocurrido durante estos meses: ocurrencias, casualidades, influencias, pensamientos y fallos que completan esta investigación.

Finalmente, se presentan las conclusiones finales en base a los objetivos marcados al comienzo de este proyecto.

## MOTIVACIÓN

Mi interés por el concepto de frontera proviene de diversos lugares. Ante todo, de las historias que siempre he escuchado en comidas y reuniones familiares, donde se contaban relatos de contrabando de la familia de mi abuela materna. Su familia se dedicó durante gran parte de la posguerra al contrabando de piezas de coche y maquinaria, puntillas, maquillaje, azúcar y cualquier artículo escaso en la España de entonces. Al vivir en un pueblo fronterizo, los habitantes se aprovechaban de su localización para traficar y ganar un dinero extra para ellos y para cualquiera que quisiera arriesgarse o apartar la mirada. Estas historias han sido, desde siempre, parte de mi recuerdo y han estimulado mi interés por los límites y su cruce.

Por otro lado, al ser de Navarra y de familia mayoritariamente abertzale o nacionalista, he oído siempre quejas acerca de estar unidos a una tierra por obligación, deseos de querer hacer una incisión nueva para separarnos de otro país. La curiosidad hacia este tema viene también desde mi experiencia política y mis pensamientos, que han ido y siguen cambiando y cuestionan las reacciones que provoca este límite geográfico. Como cultura, en mi lugar de origen hemos vivido siempre bajo el influjo persistente de una salida, de una apertura cercana, y eso ha hecho que desarrollemos un carácter definido.

¿Cual es la necesidad de los pueblos por delimitar su espacio? ¿Son algo más que razones económicas o políticas? ¿Es necesario el límite para desarrollar la identidad? Seas cuales sean las respuestas, muchas de las fronteras establecidas hace siglos siguen en pie hoy en día. Originalmente colocadas por intereses estatales, estas líneas se han asimilado por la sociedad del lugar: se han convertido en tradición.

La frontera me interesa especialmente por ser una representación física de un límite que se busca o contra el que se lucha. Es un término lleno de contradicciones: la fascinación por el más allá frente al miedo a lo desconocido. Curiosamente, además, la actitud habitual es que en vez de

quebrantar esos límites se creen más. Las víctimas de estas separaciones forzadas que han visto su cultura separada por intereses de estados poderosos son ahora los que piden una nueva línea. ¿Es esa la solución más efectiva? ¿Cuándo se convierte una frontera en beneficiosa y cuándo es perjudicial?

En el transcurso de esta investigación se exploran estos fenómenos para intentar obtener una comprensión más completa de la frontera en su complejidad, y ello mediante unos materiales y unos procedimientos que distan mucho de ser los habituales –los de la historiografía, la sociología o la etnografía, por ejemplo.

## OBJETIVOS

### OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo primordial del proyecto *Muga. Experimentaciones lumínicas sobre la frontera y su cruce* nace directamente de lo anterior: intentar plasmar material y metafóricamente el concepto de frontera, experimentando para ello con procedimientos y técnicas adquiridos en el Máster en Artes Visuales y Multimedia de la UPV, con ciertas ideas gestadas en su transcurso, y con elementos de uno y otro tipo desarrollados con anterioridad.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

De manera más concreta, el proyecto *Muga. Experimentaciones lumínicas sobre la frontera y su cruce* se marca los siguientes objetivos:

- Analizar y conocer con el fenómeno fronterizo y definir sus connotaciones e influencias como figura delimitante.

- Establecer la necesidad de los pueblos por delimitar su espacio, diferenciando las razones políticas y económicas de otro tipo de razones identitarias.
- Desarrollar combinaciones de materiales, procedimientos y técnicas con el fin de representar visualmente las variables de dicho fenómeno mediante pequeños formatos y recursos de instalación.
- Investigar el sujeto *transfronterizo* como creador de nuevas perspectivas y soluciones de futuro, en la medida en que guarda una relación directa con el creador artístico en sí.
- Documentar y ordenar el proceso práctico y material llevado a cabo hasta ahora, inspeccionar las posibilidades y analizar las connotaciones de cada experimentación.

## METODOLOGÍA

Aunque *Muga. Experimentaciones lumínicas sobre la frontera y su cruce* explora extensamente el concepto de frontera y otros afines a él, su núcleo se basa fundamentalmente en la interpretación y metaforización artística de esa indagación. De este modo, la metodología aplicada ha sido eminentemente cualitativa en un principio y ha combinado después esa aproximación –sobre todo en relación con las *cualidades* inherentes a los materiales de trabajo– con lo puramente experimental, derivando en una constante ida y vuelta entre teoría y práctica. La investigación se divide, por tanto, en dos apartados principales:

- Por un lado, una investigación teórica que estudia el concepto de frontera y otros afines a ella y pasa después a analizar ciertos aspectos del fenómeno fronterizo: sus procesos de implementación, su influencia en diversos sistemas de orden cultural y su afección en el carácter individual, para concluir con un estudio del caso específico de la frontera pirenaica.

- Por otro, una investigación práctica basada en la concepción e implementación de soluciones materiales y lumínicas y de prototipos en los que se vuelca y da forma a la investigación teórica anterior. Este desarrollo práctico combina las reflexiones suscitadas por los materiales y los procesos de trabajo y la conexión de todo ello con determinados referentes.

## CORPUS TEÓRICO

---

Como se acaba de indicar, esta primera parte del documento aborda una serie de conceptos relacionados con el núcleo de trabajo que, por un lado, permiten comprenderlo mejor en su complejidad, y por otro, sirven para fijar las ideas fuerza con las que se elaborarán y contrastarán los experimentos de la segunda parte. Cabe comenzar, como es lógico, por el propio concepto de frontera, del que se destacarán solo algunos aspectos.

### FRONTERA

La frontera aparece como un concepto polisémico y abierto a muchas interpretaciones pero que posee dos vertientes fundamentales: las fronteras espaciales o físicas y las simbólicas o ideales, dos acepciones que no se niegan entre sí. En el transcurso de esta investigación se han considerado además fronteras basadas en su historia, origen, antigüedad, morfología o función.

Etimológicamente, la palabra frontera deriva de *frontero* y *fronte*, que alude a algo que está enfrente o al jefe militar que mandaba en la frontera. Por lo tanto, la frontera está unida desde su origen a una oposición o resistencia, al “hacer frente a” un enemigo. Una palabra directamente vinculada a frontera es límite, que proviene de *limes* y se define como “el término entre un pago y otro, por el cual va alguna senda que divide las posesiones” (Lisón, 1994: 77)<sup>1</sup>. Así pues, ambas palabras refieren una línea que divide dos partes, una militar y la otra económica, que constituyen fuerzas esenciales en su implementación.

---

<sup>1</sup> En todo el documento se ha adoptado como modelo citacional el patrón Harvard, dejando las notas al pie para traducciones o aclaraciones puntuales. Las fichas bibliográficas que aparecen al final se acogen, por su parte, a la habitual norma ISO 690.

Una palabra anclada a frontera es el “*límite*”, que proviene del latín *limes* y se define como el término entre un pago y otro, por el cual va alguna senda que divide las posesiones. Las dos palabras mencionan una línea que divide dos partes, una militar y la otra económica. Dos fuerzas esenciales en su implementación.

En geografía política, la frontera es una línea imaginaria que separa dos naciones, y con ello, los derechos de unos de los derechos de otros. La frontera es también un lugar de representación o escenario donde se pueden observar en acción representaciones de culturas e identidades: se condensan significados, discursos y prácticas que tienen que ver con la construcción identitaria, de forma nacional o individual. Como señala Leizaola, “constituye también un excelente observatorio para estudiar la permanencia y transformación de las identidades locales y su relación al territorio” (Leizaola, 2008: 105).

Jurídicamente, la frontera define los límites de un estado y el ejercicio de la justicia en su interior; políticamente, diferencia espacios de orden, la civilización frente a *la incultura* o *la anarquía*; económicamente, marcas esferas de influencia o mercados; simbólicamente, define identidades y culturas.

Las fronteras suelen ser artificiales y arbitrarias. Se han trazado de forma sinuosa, como las más antiguas, o de forma rectilínea, como las modernas. En este sentido, a menudo se ha intentado trasladar las coordenadas de paralelos y meridianos de los mapas al terreno, como en el caso de la divisoria entre las dos Coreas.

Al ser la representación de fuerzas en tensión las fronteras son, por tanto, lugares de reivindicación y rebeldía. De hecho, según autores como Bordieu o Barth las fronteras no son resultado de diferencias anteriores sino que las crean: es su implantación la que marca surcos sociales en el terreno

y separa poblaciones, creando estereotipos y tradiciones diferentes. Para otros especialistas, sin embargo, las fronteras son un elemento cohesionador que abre y vincula más allá de sí mismas, al ser “lo que no es uno ni lo otro y al mismo tiempo los dos a la vez” (Turner cit. en Perales, 36: 2004). Ambas perspectivas serán tomadas en cuenta en este trabajo.

## FRONTERAS Y ESTADOS

En este apartado analizaremos la función e influencia de la frontera en la construcción del estado-nación.

Las fronteras han estado inherentemente unidas los intereses estatales de quienes las utilizaban para ampliar su radio de soberanía. Para justificar sus reclamaciones territoriales, gobiernos y políticos se han valido de un estudio racional de la aplicación de las delimitaciones y demarcaciones de las líneas fronterizas (Kolossoy, 2005: 607), por lo que puede afirmarse que la cartografía ha contribuido a la concepción del estado moderno: los mapas son el soporte de las fronteras estatales. Históricamente han sido tres los momentos fundadores del orden moderno basado en fronteras nacionales:

1. Tratado de Münster. Paz de Westfalia que finalizó la Guerra de los Treinta Años y centró la discusión en la noción de soberanía nacional.
2. Congreso de Viena 1815. Centrado en el equilibrio de poderes y las fronteras como elemento estratégico del orden público. A partir de ese momento es posible hablar de una frontera científica.
3. Triada de procesos históricos paralelos: caída del muro de Berlín, desintegración de los estados multinacionales de Europa del este, proceso de desocupación soviética. Se trata de hechos que cuestionan el significado nacional de las fronteras como

construcciones jurídicas y definen un cuerpo de ciudadanos, una comunidad política, que se percibe como titular de la soberanía.

Por diferentes que sean, estos tres hechos históricos comparten la premisa de que no es posible establecer o alcanzar fronteras “naturales” que se acomoden exactamente a límites físicos como ríos o cordilleras, ni hacerlas coincidir perfectamente con delimitaciones étnicas (Kolossoff, 2005: 611). Ante todo, lo que vinieron a evidenciar estos sucesos fue el papel de las fronteras en la gestación y consolidación de la idea moderna del estado-nación.

Simplificando las cosas, puede decirse que el estado es un fenómeno jurídico mientras que la nación es uno social. Como señala Mera Avalos, “el estado es una organización política que regula coactivamente las relaciones entre los individuos asentados en un territorio y se diferencia de la nación en que esta última es un grupo humano que comparte vínculos de raza, idioma, cultura, historia, pero sobre todo los mismos intereses y propósitos hacia futuro” (Mera, 1990: 57). La nacionalidad, al ser producto de movimientos históricos, es flexible, como lo es la frontera en su estado original, “una división por definición móvil y fluctuante que contrasta con la concepción actual de línea divisoria estática y permanente” (Leizaola, 2008: 97).

Por otra parte, en principio una nación constituida por un grupo étnico-cultural definido tiene derecho a organizarse como un estado independiente basándose en el derecho de autodeterminación, aunque el conflicto aparece cuando varias nacionalidades conviven en un mismo estado. En este sentido, existen varios requisitos para que los habitantes de un estado sean considerados dentro del Derecho Internacional:

1. Una población permanente que participa en la elaboración del estado y de igual manera acata la voluntad de este.

2. Un territorio determinado que constituye la base física del estado y posee dos características: estabilidad y limitación.
3. Un gobierno que regula la convivencia interna.
4. Capacidad para relacionarse en pie de igualdad con otros estados.

### ¿FRONTERAS “NATURALES”?

La frontera afecta a la creación de la identidad de un grupo, algo que me intriga especialmente. Me sorprende la apropiación del límite por los sujetos pasivos del lugar, que no han tenido ni voz ni voto en la implementación de esa línea y a pesar de ello la acogen como suya e inscriben en su cultura. Este es un efecto relativamente nuevo, y peligroso, ya que al convertir a los habitantes en *nacionales*, los conflictos de élites políticas se asumen por las masas, que las convierten en suyas. “Las nacionalidades, determinadas por elementos etnográficos y políticos, han hecho posible la evolución de las formas de organización política al haber impregnado características propias a la idea del estado-nación” (Mera, 1990: 58).

Hay quienes opinan que la delimitación de un territorio es consecuencia de un sentido instintivo de protección y defensa. La posesión y conocimiento de un lugar satisfaría necesidades básicas de seguridad (superar la ansiedad), estímulo (vencer al tedio) e identidad (anular el anonimato) (Ardey cit. en Cairo, 2017: 30), por lo que las fronteras serían resultado del instinto natural. Puede, por tanto, que su creación sea una característica humana. Aún así, “describir el Estado como una institución *natural* que emana de la voluntad de las gentes es cometer el despropósito de pensar que la única existencia posible es la que conocemos”, concluye Heriberto Cairo (2017: 37). Es justamente esta premisa la que vertebra esta investigación: la crítica a esa *naturalización de los límites* establecidos.

La imagen de un espacio homogéneo es beneficiosa para el estado. Como los límites definen los márgenes de esta unidad, normalmente en estos lugares la idea de estado y la de frontera son desafiadas porque las culturas se mezclan y fusionan, influyen y afectan. “No todos los límites fronterizos dan lugar a zonas fronterizas”, puntualiza Cairo (2017:33).

Una peculiaridad se añade al existir cierta distancia entre el gobierno y los lugares limítrofes, entre el centro y la periferia. Aunque para los extremos el centro siempre está lejos, “un hecho inapelable es que esa línea imaginaria sumamente material que es la frontera siempre está gestionada desde el centro/capital hegemónico”, en palabras de Spíndola (2016: 41). Esa distancia no ayuda en la percepción del grado de conocimiento que tienen los estados de los lugares limítrofes y, por ello, en regímenes autoritarios y dictatoriales esta línea divisoria ha sido celosamente guardada y controlada. Como consecuencia, es un lugar donde se evidencia la fuerza represiva de los estados.

Aunque lo fronterizo está estrechamente unido a la noción de seguridad nacional y al uso de la fuerza por el aparato del estado para asegurarla, la idea de frontera como línea defensiva, esa idea de nosotros frente a ellos, se demuestra absurda en una época en la que se impone un mundo globalizado. Además, la demostración de la inutilidad de la frontera como muro impermeable es evidente, pues las fronteras han ido desapareciendo como barreras de consumo y paralelamente se ha operado el traslado de las funciones de control a puntos situados en el interior de un territorio nacional (aeropuertos, puertos...). Hoy en día la seguridad depende de otros espacios y el control de las fronteras ha ido desvaneciéndose.

## NACIÓN

Previa a la idea del estado-nación existe, lógicamente, la de nación. Como se vio con anterioridad, en tanto el estado es una forma de organización

política, la nación se define como el conjunto de los habitantes de un país, “una comunidad de base histórico-cultural-que integra todos los individuos que nacen en un contexto cultural formado por tradiciones y costumbres, generalmente con lengua común, con una forma común de vida, empujado por las mismas aspiraciones de futuro y los mismos ideales colectivos”, en palabras de Dallari (cit. en Bavaresco, 2003: 56).

Lo común es clave en la conformación de una nación. Hobsbawn (en Spíndola, 2016: 33) diferencia tres etapas en su creación y cimentación:

1. La presencia de aspectos culturales, literarios y folclóricos.
2. El reforzamiento de estos aspectos originarios a través de figuras clave de luchadores sociales.
3. La intervención del aparato estatal a través de un programa educativo y pedagógico a nivel masivo.

También incide Hobsbawn en la importancia de la “colectividad que, una vez reconocida por sus miembros como una unidad con ciertas necesidades comunes y una memoria compartida, da forma a su estructura narrativa cohesionadora conglomerante y al abanico de símbolos. Signos y significantes que van hilvanando los discursos políticos con sus creaciones culturales y esquemas ideológicos, a través de la invención de la tradición” (en Spíndola, 2016: 34). En el contexto de este trabajo, me interesa esa invención de la tradición como sustento del nacionalismo cuando al mismo tiempo es creada por él, una retroalimentación que hace difícil identificar cuál fue el principio de esa construcción del patriotismo. Anderson incide también en la calidad imaginada de la nación, donde los habitantes no se conocen mutuamente pero aun así se identifican en una imagen común (en Spíndola, 2016: 34).

Un efecto vinculado al grupo de personas que forma la nación es el nacionalismo. Un concepto relativamente nuevo, ya que históricamente la

práctica de la geopolítica había pertenecido a los soberanos, ya fueran reyes, emperadores o nobles. Después de la Revolución Industrial la organización de clases se formó dentro de las fronteras nacionales, a pesar de que las clases fuesen estructuralmente transnacionales. Por tanto, “la praxis de clase no pudo supervisar la geopolítica” (Cairo, 2017: 33), pero insertó en la población la idea del interés común y la comunidad. El nacionalismo se describiría así como una conciencia de grupo, “un sentimiento complejo y abstracto determinado por la integración de las masas y la identificación de ellas con un cuerpo demasiado vasto para cualquier experiencia concreta” (Mera Avalos, 1990: 58).

La evolución de varios nacionalismos conviviendo en un mismo territorio daría pie a movimientos independentistas que persiguen la separación de su cultura con respecto a otra. Estos movimientos exponen las costuras de la construcción del estado-nación y su imagen como elemento lógico y natural, pues “existe una obvia contradicción entre el derecho intrínseco de las personas para la autodeterminación y otro principio clave de la ley internacional, que consiste en la integridad territorial de los estados soberanos y la inviolabilidad de sus fronteras “(Kolossoff, 2005: 618). Es significativo, en este sentido, que a raíz de la Primera Guerra Mundial tuviera lugar una reordenación de Europa donde se aceptaron los derechos de autodeterminación: casos como la separación del Imperio Austro-Húngaro o la desintegración de la Unión Soviética en diversos Estados son ejemplos claros de la fragilidad del Estado y el efecto de la variedad de nacionalismos en su interior.

Me parece obligado mencionar estos movimientos por la actualidad del tema, pero también por la influencia –ya se avanzó en el apartado *Motivación*– que ha tenido en mi persona y en mi actitud sobre la frontera, motivo vertebral de este trabajo.

## ESPACIO Y TERRITORIO

Al tratar el tema de la frontera, es fundamental analizar conceptos relacionados con ella como el espacio y el territorio. Umbral, muralla, barrera, puente valla o linde son términos situacionales, es decir, organizan el espacio, al igual que aquí/ allá, dentro/ fuera, interior/exterior, centro/periferia son pares definidos por una divisoria espacial.

Conviene empezar por Henri Lefevre, que concibe el espacio como un ente político (2017: 220): habitar es apropiarse de territorios y reinventarlos con una carga simbólica, produciendo así espacio. Según él, cabría diferenciar entre espacio dominante y espacio dominado, siendo la frontera el lugar donde se encontrarían uno y otro. Siguiendo este hilo, también Latour defiende que el espacio no existe como tal sino que se construye desde lo vivencial, y Manuel Castells coincide con él en que “desde el punto de vista social, no hay espacio, sino espacio/tiempo históricamente definido, espacio construido, trabajado, practicado por las relaciones sociales” (Castells cit. en Spíndola, 2016: 31).

Por su parte, Pierre Bourdieu se refiere al espacio social como la materialización de las relaciones de poder y las interacciones entre los agentes insertos en campos de fuerza: para él, habitar es la aplicación de esos mecanismos de posesión y posición en el espacio. Michel de Certeau se acerca también a esta idea mediante la noción de *espacio practicado*, referida a la reapropiación de las estructuras territoriales a través de tácticas y prácticas culturales de resistencia. Al hilo de esto, partiendo de la base de que los “problemas políticos, sociales y culturales se pueden replantear con base en la teoría de la frontera para trazar proyectos vinculantes y rehumanizar los espacios”, en palabras de Spíndola (2016: 32), este trabajo buscará incidir en ello mediante acciones creativas y formas visuales, entendiendo que suponen en sí mismas una producción y reapropiación simbólica del espacio.

En cuanto al territorio, cabe decir que es un concepto que vincula al estado con sus habitantes desde una perspectiva puramente física. A menudo, al defender la territorialidad o sentimiento de arraigo como instintiva se pone como ejemplo la conducta animal de habitar unos territorios fijos y, de igual manera, expulsar a sujetos desconocidos y amenazantes –de ahí que el nacionalismo o el patriotismo pudieran ser vistas por algunos como tendencias innatas. Esto, sin embargo, no explicaría la figura del migrante y sus decisiones racionales de abandonar el territorio conocido, ni tendría en cuenta “que los territorios y la territorialidad humana son construcciones sociales y no han tenido siempre la disposición y características actuales.” (Cairo, 2017: 31). Según Edward Soja, la territorialidad proporciona un sentimiento de pertenencia y al mismo tiempo implica un modo de comportamiento dentro de esta entidad (cit. en Cairo, 2017: 31), siendo ante todo un componente necesario en toda relación de poder basada en la configuración espacial y, por tanto, en lo que aquí interesa, la condición fronteriza.

## FRONTERA PIRENAICA-NAVARRA

El ejemplo específico en el que baso mi investigación y mi experiencia es en el de la frontera pirenaica entre Francia y España. Una parte de esta frontera delimita la parte noreste de Navarra y la separa en dos entidades conocidas como *Nafarroa*<sup>2</sup>, y *Nafarroa-behera*<sup>3</sup>. En el umbral de la historia no había límites precisos entre las tribus habitantes de la zona, pero sí recursos naturales de separación como ríos, “desiertos”, espacios sin cultivar o bosques. Como ejemplo revelador podemos hablar de los límites de *Lapurdi*<sup>4</sup>, ya que su trazado está marcado por bandas forestales bordeando la orilla de los bosques, o la región originalmente desértica de

---

<sup>2</sup> Navarra.

<sup>3</sup> Baja Navarra.

<sup>4</sup> Labourd.

Peña Plata que comunica o separa Sara de Zugarramudi. Sea como sea, a menudo se alude a la frontera pirenaica como la delimitación más estable y la que menos cambios ha sufrido desde su establecimiento.

*Muga*, en euskera, recoge varios significados: principalmente se emplea como sinónimo de *frontera*, pero en su definición entra tanto la línea delimitadora como el espacio que lo rodea. Además, designa cualquier línea o zona entre dos unidades y es aplicable tanto espacial como temporalmente. La palabra *muga* es un concepto muy asimilado en la cultura vasca, y rememora los tratos apalabrados por los habitantes directamente implicados. Visto desde esta perspectiva existiría una clara diferencia entre *muga* y *frontera*, porque para la cultura vasca las *mugas* no han sido líneas impuestas sino líneas acordadas por los propios habitantes.



Fig . 1. Sendero por la frontera, Izpegi, 2014.

Las *mugas* se consideran las fronteras vascas indígenas, dibujadas físicamente en el paisaje mediante piedras (*mugarriak*). El *mugarri* es un elemento que separa tanto dos naciones como provincias, pueblos o terrenos. Algunas veces son piedras sin trabajar y otras veces talladas, aunque siempre se utilizan piedras que no son del lugar para que resulten más llamativas. Además, la sacralización que se ha hecho de estos

elementos es un ejemplo de la asimilación que hace la cultura de estos límites. Un ejemplo de esto son los rituales antiguos que aún se mantienen, como bendecir todos los *mugarriak* que rodean un pueblo o las leyendas sobre pastores que los cambiaron de lugar y fueron perseguidos por fantasmas hasta que los pusieron otra vez en su legítimo lugar.



Fig. 2. Mugarri 85, Río Aritzakun, 2014.

La frontera de los Pirineos se ha tomado exageradamente por natural, y aunque haya elementos naturales que la definan a veces, no se puede ignorar que hay una cultura, etnia y lengua compartida entre estos lugares, y que históricamente ha habido otras maneras de organización territorial de este lugar en el pasado. Eso no justifica volver a la misma estructura, pero demuestra que la organización del territorio cambia conforme lo hace la historia y la sociedad. De hecho, aunque se comparta la misma lengua, dos de los seis dialectos del euskera quedan separados por esta frontera: el Navarro-labortano y el Suletino.

Históricamente, el trazado formal de la frontera franco-española se remonta a la firma del Tratado de los Pirineos entre los reinos de España y Francia en 1659. Este trato fue negociado entre los representantes de la monarquía francesa y española y firmado en la Isla de los Faisanes, significativamente ubicada en medio del río Bidasoa entre Hendaya e Irún y cuya soberanía es compartida todavía entre los dos estados. Aunque la delimitación definitiva se establece con la firma de los Tratado de Bayona (1856-1868), fue durante los reinados de Isabel II de España y el emperador francés Napoleón III cuando se firmaron varios acuerdos por los que se estableció la frontera y se señaló mediante 602 *mugarriak*.

En modificaciones posteriores, como el acuerdo de Schengen (1995), se suprimieron los controles fronterizos de personas y mercancías, garantizando la circulación libre a través de la frontera. Se han dado casos de clausura de la frontera en los últimos años, ya para evitar el paso de autobuses a manifestaciones de apoyo en juicios a miembros de ETA, ya a causa de los atentados terroristas recientes.



Fig. 3. Aduana francesa en Dantxarinea, Urdazubi/Urdax (Navarra), 2004.

Hemos aludido a los tratos hechos por los habitantes locales antes de que hubiera cualquier tratado entre estados. Entre estos acuerdos se encuentran las facerías, acuerdos para compartir las tierras de pasto entre el valle de Luzaide al norte y Baigorri al sur. También se cuentan historias sobre tratos hechos entre pueblos fronterizos que establecían que, de haber un conflicto armado en alguno de los países correspondientes, los habitantes y sus ganados podrían refugiarse en el pueblo vecino. Estos acuerdos se han renovado año tras año independientemente de la política internacional del estado; por ejemplo, cuando en 1945 Francia cerró la frontera, los habitantes del valle de Baigorri (en Baja-Navarra) siguieron yendo a pastar al bosque de Quinto Real. Por otra parte, la frontera ha sido empleada como escapatoria en conflictos armados como las guerras carlistas, la Guerra Civil Española y, desde el otro lado, la Segunda Guerra Mundial.

Socialmente, la frontera del País Vasco ofrece una doble perspectiva: la frontera internacional es impugnada por nacionalistas vascos mientras que es aceptada dentro del proyecto de estado independiente de Euskal Herria como límite provincial. En la idea del País Vasco como estado independiente este se conforma en siete comunidades, cuatro de España (*Araba, Bizkaia, Gipuzkoa, Nafarroa*) y tres de Francia (*Lapurdi, Behe Nafarroa, Zuberoa*). El caso de Navarra es llamativo por su división del entonces Reino de Navarra en Navarra y Baja-Navarra. En el estado español, se separa la Comunidad Autónoma Vasca de Navarra; en Francia, las tres provincias se unen a Béarn para crear el *Département des Basses Pyrenées*.

El uso de los términos para referirse a estos lugares fronterizos es llamativo, pues recibe diferentes nombres dependiendo de la posición política del hablante. El uso de *País Vasco Francés* o *País Vasco Español* denota la autonomía de una y otra parte, mientras que en la ideología nacionalista vasca la frontera es una línea política separando *una sola*

*entidad* en dos partes. Los habitantes locales, de hecho, utilizan el término *beste aldea*<sup>5</sup> para referirse al otro lado de la frontera, evitando mencionar esta separación y subrayando los vínculos comunes. Otra manera de evitar tomar posición territorial es utilizando los adjetivos continental y peninsular, que eran habituales en la época de Franco para evitar la censura al referirse a la otra parte del País Vasco. Se añade otro ejemplo interesante al considerar el uso de los puntos cardinales para nombrar las áreas definidas por la frontera: *Iparraldea* se refiere al norte del País Vasco (Lapurdi, Behe Nafarroa y Zuberoa), y *Hegoaldea* al sur (Bizkaia, Gipuzkoa, Araba y Nafarroa).

Ha habido notables consecuencias debidas al establecimiento de esta frontera. Una de las más influyentes ha sido la práctica del contrabando, que alcanzó su punto álgido entre 1940 y 1960, durante la dictadura franquista. Es llamativo que mi *amatxi*<sup>6</sup>, nacida en Zugarramudi, no recuerde haber pasado nunca hambre en la posguerra, mientras que mi otra abuela nacida en Pamplona lamenta las cartillas de racionamiento y la cantidad de sopas que tuvo que tomar en su juventud. Por supuesto, toda la familia de mi *amatxi* se dedicó al contrabando durante muchos años: sus hermanos hacían tratos con los Carabineros para que hicieran la vista gorda y recuerdan cómo tenían que correr de noche sin ninguna luz de guía cuando de repente cambiaban los guardas de un día para el otro, sin avisar, o cómo se guiaban por el olor, el sonido y los elementos naturales del paisaje, ya memorizados, para ir recorriendo la senda entre Francia y España.

Al contrabandista se le conocía como *mugalari*, persona que cruza la frontera, y al contrabando con el nombre de *gau-lana*<sup>7</sup>—nombre también utilizado para referirse al cruce de la frontera por los militantes de ETA en

---

<sup>5</sup> El otro lado.

<sup>6</sup> Abuela.

<sup>7</sup> Trabajo de la noche.

busca de refugio. El *mugalari* también tuvo un rol importante ayudando a miembros de la resistencia francesa a atravesar los Pirineos.

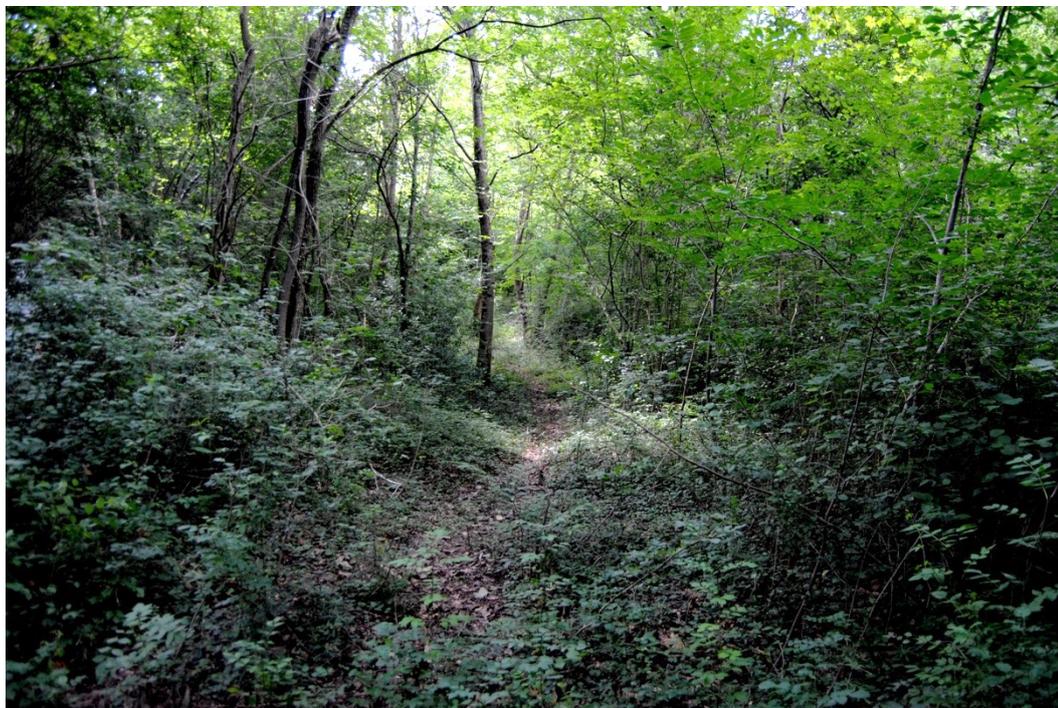


Fig. 4. Senda de los Contrabandistas, Sara-Zugarramurdi, 2014.

El contrabandista es un sujeto ambiguo, pues sintetiza los dos usos principales de la frontera: el comercio y el refugio. Por un lado, ha aprovechado las circunstancias de su lugar, las líneas impuestas por poderes ejecutivos, y ha hecho uso de ellos para sacar beneficio propio. De hecho, es llamativa la actitud de los habitantes fronterizos hacia la frontera. No la ignoran, pero tienen una absoluta falta de respeto hacia ella, porque al vivir allí se sienten dueños de ella y merecedores de los beneficios que le puedan sacar. En palabras de uno de ellos: “¿A quién le hacíamos daño? Bueno sí, al Estado, a ninguno más (riendo). Y hacerle daño al Estado no era hacer daño”<sup>8</sup>. La imagen de contrabandista es mucho más positiva que la del ladrón para los lugareños; el ladrón se toma como alguien que roba lo que los demás han conseguido con su trabajo, mientras que el

---

<sup>8</sup> Nori egiten genion kalte? Bueno bai, Estatuari baina inor bertzeri ez (barrez). Eta Estatuari kalte egitea ez zen kalte egitea (cit. en Arburua, 2011).

contrabandista transporta mercancía de un lugar a otro, no se la quita a nadie. Es un simple explotador de la oportunidad.

En cierta manera, el humano necesita romper los límites para definirlos: esa es la gran contradicción y el significado más profundo de la frontera. Podríamos decir que es la vulneración de la frontera la que ayuda en su conservación, luego los transgresores de los límites son, paradójicamente, los que mejor ayudan a mantenerlos.

## FRONTERA E IDENTIDAD TRANSFRONTERIZA

No hay identidad sin frontera. Existe un constante flujo, manejo y formación de elementos identitarios que tiene lugar en las zonas fronterizas. La frontera es un recurso que acota y delimita aquello a lo que nos referimos, algo que define un contenido y a la vez, aquello que se queda fuera (Leizaola, 2008: 96) y la identidad significa definirse a uno mismo en un todo mediante este recurso.

Las fronteras son lugares donde los significados están en constante construcción y reconstrucción, puntos donde salen a la luz contradicciones y tensiones (Leizaola, 2008: 102). Actúan como un espejo bidireccional, un espejo en el que cada cual puede verse en la mirada del otro. Estos reflejos que se construyen y reconstruyen constantemente en la frontera conforman la imagen que cada cual tiene de sí mismo, o al contrario, la cuestionan (Leizaola, 2008:105). Además, la frontera nos recuerda al otro, lo hace presente. “Necesitamos del Otro para definirnos, para saber que somos nosotros porque al lado está él, que tenemos un modo de vida específico ya que él tiene otro” (Lisón Tolosana, 1994: 103).

De hecho, la experiencia de uno en un lugar específico o el entorno en el que ha crecido es algo que construye su identidad. “¿Qué es una cosa, o

incluso una persona, sino un nudo de todas las líneas, de todos los senderos de crecimiento y movimiento, que se aglutinan a su alrededor?” (Ingold, 21: 2008). Dicho de otra manera, ¿qué somos sino todos los momentos vividos y experiencias aleccionadoras? Esas vivencias tienen escenarios concretos, y esos espacios y su propio desbordamiento nos facilitan el mirarnos a nosotros mismos desde la distancia y conocernos desde ella, tal y como le sucede al habitante de la frontera.

Sin embargo, las fronteras no son solo lugares de tránsito sino también nexos, lugares de vivencias y experiencias compartidas que constituyen una cultura común. Pueden llegar a ser una línea que estimula la imaginación y la interacción, un horizonte de posibilidades. “La tensión fronteriza nos enriquece, es fuente de conocimiento, nos humaniza”, concluye Lisón Tolosana (1994: 103).

Hay otros autores que argumentan desde esa perspectiva. Gloria Anzaldúa, por ejemplo, defiende el potencial de las fronteras para crear nuevas formas de entendimiento porque las considera un puente hacia la interseccionalidad. Renato Rosaldo hace hincapié en la multiplicidad de esta y en su carácter poroso, mientras que Bauman apela a una fluctuación líquida de las fronteras y Bajtin incide en que desde el margen se puede contravenir la homogeneización centralista. Henri Lefevre, por su parte, señala que los espacios fronterizos son lugares de confluencia de flujos, de enlazamiento de redes e intercambios sociales que van más allá de la dinámica comercial y, Octavio Spíndola, en fin, que pensar desde la frontera es desafiar el orden imperante.

“En la lógica del Estado, la población fronteriza es una población poco fiable por su relación con aquellos que, a fin de cuentas, son enemigos potenciales” (Leizaola, 2008: 101). El sujeto transfronterizo es un nómada indecible y rizomático que vive al borde, en un estado constante de

experimentación identitaria. Según Spíndola existen varios tipos de sujetos transfronterizos:

- Migrante. Es un sujeto que transita, que se apropia del mundo desde el movimiento generador de territorialidad, un usuario crítico que se apropia y al mismo tiempo recupera el espacio. En su andar no solo construye el camino, sino que se crea a sí mismo (Spíndola, 2016: 46). El migrante vive en la frontera y es agente activo en la construcción de identidades colectivas.

- Extranjero. Este sujeto experimenta el efecto del resorte: ve un momento su lugar desde la distancia para inmediatamente volver a él. No pertenece al territorio y no forma parte del entramado simbólico.

- Migrante retornado. Spíndola lo define como el sujeto transfronterizo por excelencia, pues, en su condición de repatriado, vive en un estado traumático constante. Es, por sí mismo, frontera.

Hay dos figuras más que me gustaría analizar dentro de esta categorización, ya aludidas de uno u otro modo con anterioridad y que podrían ir unidas entre sí:

- Habitante fronterizo. Ha vivido en un límite que para él ha sido un lugar compartido entre un lado y otro. Es él quien con su experiencia desafía pasivamente conceptos como “nación”, “nosotros”, “límite”, “unidad” o “diferencia”. Es ahí donde él encuentra un paisaje unido por árboles campos y cordilleras que no entienden de cortes y descubre el carácter fluido de la frontera día a día.

- Contrabandista. Es plenamente consciente de la diferencia y no duda en sacarle provecho. Es más, se siente con pleno derecho a explotar el

establecimiento de un límite en el que no tuvo ni voz ni voto. Redefine o resignifica el espacio, ya que no fue pensado para la función que él le da.



Fig. 5. Senda de los Contrabandistas 2, Sara-Zugarramurdi, 2014.

Tim Ingold menciona además al deambulador en su *Antropología comparada de la línea*. Da ejemplos de varias culturas que, según sus palabras, desarrollan su vida no por rutas sino por senderos y contrasta para ello dos acciones, el transporte (camino marcado y recto) y el deambular (paseo exploratorio, sinuoso). Ingold subraya que el pensamiento moderno ha concebido la vida como una de momentos estáticos pero que la vida transita en torno a lugares, no dentro de ellos; “una ecología de la vida debe consistir en hilos y trazos, no en nodos y conectores” (Ingold, 2007:148). Menciono esta conexión entre la línea y la vida porque me parece apropiada para hablar sobre la gente que cruza o vive en una. Según Ingold, hay maneras de vivir que no entran dentro de cuadrículas y rutas sino que transcurren por el espacio de forma libre, y da además ejemplos concretos de culturas que aplican ese planteamiento.

Al explorar los sujetos transfronterizos, me interesa igualmente la perspectiva de Gloria Anzaldúa y su lucha contra los límites de la identidad al abogar por un carácter híbrido de la conciencia. Anzaldúa reconoce la importancia de las diferencias como resultado de procesos de socialización, a la vez que defiende la encarnación de hasta dos o tres lógicas identitarias; para ella, la frontera no es un cierre sino una herida, y es ese desconcierto de la herida abierta el que abre la posibilidad de nuevas vías. Pone de relieve que la homogeneidad es un orden ficticio y constrictivo y propone dar voz a los habitantes en los lindes del territorio, que no han sido escuchados hasta ahora. Como también defiende Lisón, “para comunicar en diálogo significativo, necesitamos respetar al Otro en su diferencia, sin intentar integrarlo” (Lisón Tolosana, 1994:103).

A fin de cuentas, “la frontera debería ayudarnos a pensar la soberanía como un amalgamiento, una tensión no resuelta y siempre frágil” (Palacio Avedaño, 2017: 256). Se deberían explorar nuevos marcos políticos e instituir espacios donde los sujetos no los sientan impuestos, sino que entiendan que pueden ser resignificados y transformados. La inflexibilidad de las fronteras “acrecienta la ignorancia, la ignorancia el miedo y la desconfianza, y esa percepción del vecino se convierte en el mayor obstáculo para la reconciliación y la resolución real y duradera de un conflicto” (Kolossoff, 2005: 619).

A mi parecer, y en el caso que tengo de ejemplo, la cercanía de la frontera ha influenciado de gran manera la cultura vasca. Por un lado, creo que ha facilitado la conservación de la lengua y la cultura, porque al estar en la periferia, ha pasado más desapercibida. Por otro, creo que el carácter de los lugareños, la resistencia y la rebeldía también se nutre de este límite y la conciencia de que no es tan rígido ni definido. Personalmente me resisto a pensar que crear más fronteras parecidas a las actuales sea la solución para “sentirse libre” y por otro lado me enerva la actitud de que el mundo es así por lógica y no podría organizarse de otra manera. El carácter

transfronterizo me da la esperanza de encontrar soluciones nuevas a problemas antiguos desde la perspectiva del habitante limítrofe, pues, como señala Palacio Avedaño, “si la soberanía es frágil y la frontera se entiende como puente, entonces tal vez un nuevo espacio, un nuevo marco abra la puerta a los/as desheredados/as, a los/as expulsados/as y a los/as expropiados” (2017: 257).

Considerando la pérdida de la calidad de las imágenes impresas y específicamente las que han resultado del siguiente desarrollo práctico, he creado y organizado un álbum para que puedan observarse los efectos obtenidos de la mejor manera posible:

<https://www.flickr.com/gp/159368484@N04/TAt9Rf>

## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN MATERIAL

---

En este apartado se realiza una narración cronológica del proceso de investigación y experimentación material y lumínica.

He considerado apropiado entremezclar mis “descubrimientos” o resultados parciales con diversos referentes que he ido encontrando o han influido de alguna manera en este proceso. Algunos de ellos estaban antes de empezar esta investigación, otros han ido apareciendo durante el transcurso de él y han estimulado ideas u ocurrencias, y algunos más han sido descubrimientos finales que afectarán al trabajo futuro. Empleo este modo combinado porque creo que es más interesante saber en qué momento aparecieron y cómo afectaron para así explicar el desarrollo de forma más fluida y menos rígida. Debo puntualizar que lo leído, aprendido y explorado en la investigación teórica ha ido modelando el transcurso de la práctica al sustanciar aspectos del concepto de la frontera y evidenciar tanto los más efectivos como aquellos que tenían menos potencial.

En primer lugar explicaré brevemente de donde proviene esta investigación sobre el fenómeno de la frontera y algunos proyectos que son precursores de este trabajo. Después me sumergiré en el relato completo de la confección de este Trabajo de Fin de Máster. Las experimentaciones, las maquetas o las pruebas y algún que otro resultado más cerrado. Por último, dedicaré un pequeño apartado a hablar de los futuros proyectos y las posibilidades que estos ensayos han motivado.

Antes

Antes de definir este proyecto, hubo unas inquietudes que lo precedieron. Una de ellas, consecuencia del interés por la frontera, fue el concepto del límite y la facilidad de asimilación por parte de las personas. Este interés llegó a una bifurcación donde se separaron otros dos hilos: por un lado, los

sistemas de asimilación y aceptación de la información; por otro, las “imágenes oficiales” y los sistemas para hacerlas realidad.

El primer trabajo sobre la frontera tomó forma en mi Trabajo de Fin de Grado, donde investigué la figura del contrabandista y la frontera franco-navarra. Este trabajo consistió también de una parte práctica donde dibujé en el paisaje la línea fronteriza que atravesaba el territorio. Utilicé dos elementos principales: la pintura, y el hilo. Gracias al GPS de montaña de mi padre y el equipamiento adecuado, atravesamos bosques y ríos hasta dar con el punto exacto donde se “separan” ambos países.



Fig. 6. Frontera delimitada por GPS, Zugarramurdi, 2014

Trabajé en tres lugares diferentes: un collado, un río y una carretera. En el collado até la cuerda de colina a colina, y tuve que recorrer el camino entre ellas más de una vez porque el viento la rompió en más de una ocasión. Rememoré este efecto al conocer el trabajo de Nina Katchadourian y sus remiendos de las telarañas: valiéndose de una pinza, la artista arreglaba telarañas rotas de su casa de verano pero al día siguiente los hilos los encontraba de nuevo en el suelo porque la araña había arreglado ya esas partes y no le eran necesarios. Me interesa ese efecto de resistencia que tiene la araña, y en mi caso el de una meteorología que lucha para deshacerse de elementos extraños. En el río pinté la línea fronteriza con una plantilla que simulaba las cruces que marcan los límites internacionales en los mapas: la pintura, por supuesto se la llevó el agua. El último lugar, que también pinté, fue la Senda de los Contrabandistas, una ruta que une

Zugarramurdi y Sara y que sugiere el camino que seguían los habitantes para transportar los bienes de un lugar a otro. No fue un trabajo muy desarrollado, pero me ayudó a reflexionar sobre el fenómeno de la frontera, su naturalidad y su efecto en el lugar.



Fig. 7. Mended Spiderweb #19 (Laundry Line), 1998.



Fig. 8. Hilo entre colinas, Izpegi, 2014.

En el trascurso del Máster en Artes Visuales y Multimedia hubo otros proyectos que trataban esas inquietudes a las que me refiero al principio. *Cartografía mental*, aun en su simpleza, sirvió para metaforizar mi idea de la asimilación de información que recibimos. Consistía en mover y grabar una “cuerda” de leds blancos y dejarla congelada; luego, valiéndome del mismo movimiento del objeto y de fotos hechas con una obturación lenta, rodearlo, confundirlo entre más líneas, acomodarlo.

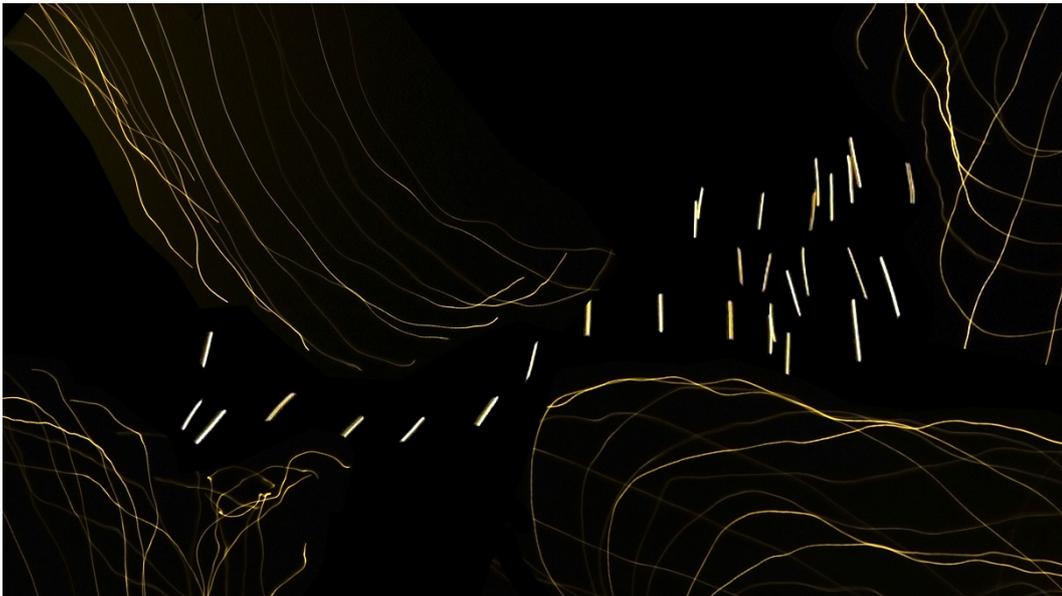


Fig. 9. Secuencia de *Cartografías mentales*, 2016.

*Tierra de nadie* tocó el concepto del límite desde el aspecto material. En esta práctica de *found footage*, entreví el efecto que ocurría al *telecinar*. A causa de ciertos desajustes, había un momento en la digitalización en el que los fotogramas se confundían y aparecían imágenes híbridas, fronterizas. Me interesó que fueran imágenes no planeadas, antes en la mitad de dos videos que nunca debieron estar ahí. Por ello las registré y sugerí diversas composiciones.



Fig. 10. Secuencia de Tierra de nadie, 2015.

Por último, en *Pangea*, planteé una visualización geográfica estatal que dependiera de las menciones en varias páginas de noticias. Esto es, que en esta visualización parecida a un mapa, el tamaño de los países fuera proporcional a las veces que se hablara de ellos. Además de esto, me interesaba que la cercanía entre ellos dependiera también de cuántas veces aparecieran juntos en una misma noticia. Este mapa mundial iría evolucionando día a día: algunos países se irían reduciendo mientras que otros se hacían más grandes y se moverían de lugar. Mi intención era plantear una nueva imagen del mundo, hacer un nuevo mapa, plasmar otro tipo de realidad. En el proceso de la investigación que condujo a *Pangea*

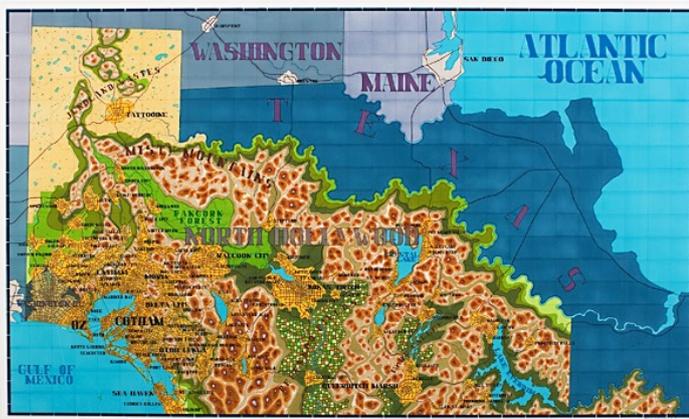


Fig. 11. Hollywood, Lordy Rodríguez, 2006.

encontré la obra de Lordy Rodríguez, que a su manera también crea nuevos mapas aunque basándose en nociones totalmente diferentes. En trabajos como *Monopoly* o *Hollywood*,

Rodríguez crea la cartografía imaginada de las ciudades basadas en estos dos conceptos: nos podemos encontrar con lugares como Gotham, Minas Tirith o Coruscant imaginados como diferentes barrios de esta ciudad. En su obra remapea Estados Unidos añadiendo, por ejemplo, Hollywood, Monopoly, The Internet, Disneyworld y Territory State.

Mirando hacia atrás, esos son tres de mis trabajos en los que reconozco pequeños rasgos de lo que iba a acontecer.

Durante

Al iniciar la investigación práctica en el Taller Intensivo, quise probar varias ideas que había ido teniendo durante el transcurso del master. Una de ellas era buscar una superficie donde proyectar y poder interactuar libremente.

La primera idea consistió en una construcción que requería hilo o cuerda de pita: una sala cortada por un muro de hilos verticales. La idea que había detrás era proyectar sobre algo que no pareciera sólido, y que el espectador pudiera tocar y manipular. Asimismo, quería trabajar sobre una superficie que diera una sensación de inmaterialidad, de ilusión.

En el transcurso de esta investigación, he encontrado dos artistas que se acercan con planteamientos diferentes a esta idea. Por un lado, Joanie Lemercier logra proyectar en un espacio exento, libre de superficies o pantallas. Por los vídeos he deducido que se vale de unos difusores de agua, aunque otro modo de lograr efectos ilusorios es utilizando unas pantallas de gasa o tela muy fina y traslúcida que, gracias a la escasa iluminación, desaparece en el espacio. Por otro lado encontré a Sergio Mora-Díaz, que usa franjas de telas translúcidas para proyectar en espacios escénicos y hacer uso de ese sentido de fantasmagoría o espejismo. Hay artistas que se valen del humo para proyectar en él, pero no es un resultado que me convenza tanto porque en los anteriores ejemplos la imagen es

mucho más estática y en este otro caso el movimiento del humo, que es más irregular, crea un efecto obvio y menos misterioso.



Fig. 12. Light in space, Screenless projections with hand tracking, Joanie Lemercier, 2017

La razón de buscar este tipo de superficie proyectable fue intentar llevar a la práctica el acto de franquear o atravesar un espacio “sólido”, que el usuario pudiera cruzar o interactuar con la instalación.

Otra de las ideas en mente era poder trabajar con el rastro o la huella. Siempre se puede proyectar una representación de una huella que queda latente, pero me intrigaba lograr una marca verdadera, que realmente quedara grabada.

Aquí aparece uno de los efectos protagonistas de mi trabajo, la luminiscencia, ya se obtenga mediante pintura o spray fotosensible sobre hilo. La luminiscencia es un efecto evocativo y repleto de significados. En primer lugar, el de perdurabilidad, de prolongación en el tiempo; la luz deja una marca temporal que va desapareciendo en cuestión de segundos, lo cual me parece una metáfora perfecta de los sistemas humanos y de su

duración. Como “material” de trabajo, la luz me ayuda a expresar la idea de que estos sistemas parecen inamovibles en el tiempo aunque en realidad ha habido muchas maneras de concebir u ordenar el mundo y ninguna es mejor o más duradera que otra, de modo que lo que parece eterno nunca lo es.

Otra lectura se puede dar al efecto que tienen los “movimientos” lumínicos cuando los haces de luz recorren una determinada superficie y dejan reminiscencias de su paso. Nos hallamos ante movimientos cotidianos que van dejando una marca sutil y subrayan la idea de que siempre hay un resultado para cada acción, aunque este apenas se pueda apreciar. Conecto esta idea al trabajo de *Tangled Pathways*, de Katie Holland Lewis. En esta obra, Holland plantea una estructura abstracta que representa su cuerpo, y va documentando a través de alfileres los lugares donde ha ido sintiendo ciertas experiencias físicas tales como el dolor. Mediante hilos, dibuja la cronología de esta documentación, día tras día. El resultado es un mapeado de algo no tangible, que demuestra unos rastros en el tiempo y finalmente su efecto en general. Por otro lado, la luminiscencia también habla del recuerdo y de su desaparición paulatina, del olvido, de esas



Fig. 13. *Tangled pathways*, Katie Holland Lewis, 2006

imágenes perfectamente definidas que se van confundiendo, mezclando o difuminando por la aparición de otras o por el paso del tiempo.

Intrigada por este efecto, compré pintura luminiscente y traté de ver el grado de detalle que podía mantener este material, es decir, si el resultado eran manchas indefinidas o detalladas. Después de confirmar que la marca era definida y detallada, empecé a probar el efecto de diferentes colores sobre el material, y por otro lado el uso de esta pintura sobre otras superficies. Lo apliqué sobre papel, acetato y cristal, y luego sobre una tela elástica de nylon; el acetato y el cristal no resultaron buenas bases porque la pintura era demasiado evidente y me interesaba un efecto más sutil, y con la tela elástica tampoco obtuve un buen resultado al ser demasiado opaca.

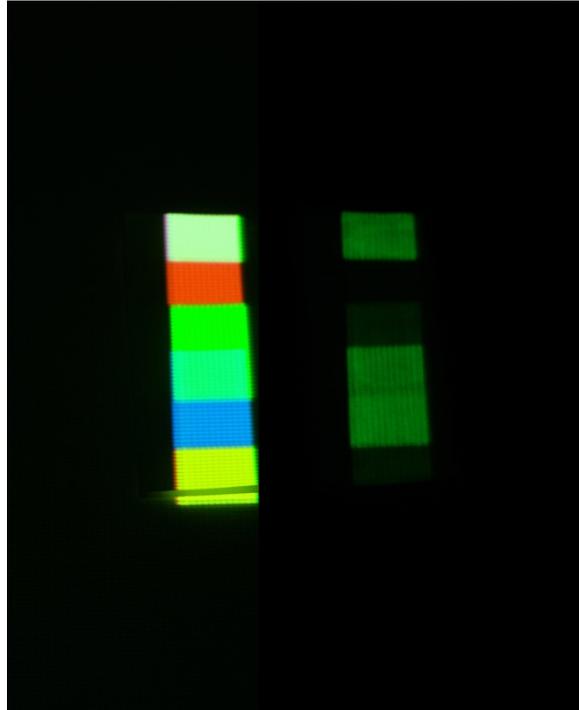


Fig. 14. Prueba de color sobre pintura luminiscente.

Después quise mezclar la idea de la malla de hilos con esta pintura e hice un prototipo pequeño para ver el efecto. El resultado de este intento fue mejor, pero si hubiera querido hacer un trabajo más grande me habría acarreado muchos problemas tanto por la aplicación de la pintura como por la estructura para sujetar los hilos.



Fig. 15. Prototipo cuerda y pintura luminiscente.

Al mismo tiempo probé proyectar diferentes números a intervalos de diez segundos, superponiéndolos sobre un mismo punto de la superficie para ver si se confundían o si era evidente cuál había sido el último en ser



Fig. 16. Superposición de numeros.

proyectado. En un principio este se podía intuir, pero al instante se confundía con el resto; este efecto, la confusión de varias imágenes o datos en un mismo lugar sin saber su orden de aparición o su lógica, me pareció muy útil.

En este momento se me ocurrió utilizar como pantalla un pedazo de gasa, otro de los principales materiales translucidos que he utilizado. La gasa es la superficie perfecta en la que trabajar y probar diversas técnicas: la estructura de la malla se intuye perfectamente en ella, y es el ejemplo perfecto de cómo el cumulo de líneas entrecruzadas construyen la superficie, y se intuye una cuadrícula definida en ella. Además, personalmente me gustaba la fragilidad del material, los hilos sueltos, cómo se deshilacha. Es, por último, un material ligero, transportable y fácil de conseguir.

En mi cabeza, esa estructura definida de la gasa era la base apropiada para explorar esas líneas fronterizas y expresar la idea de que en el paisaje hay miles de “trazados” potenciales pero solo sobresalen o se subrayan algunos cuando el terreno pasa de ser “liso” a “estriado”, por seguir las expresiones de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1988: 484-486), donde toman precisamente el tejido como ejemplo. Asimismo, la gasa era un buen ejemplo de la malla reticular en la que se conciben los mapas, los puntos cardinales y las coordenadas geográficas.

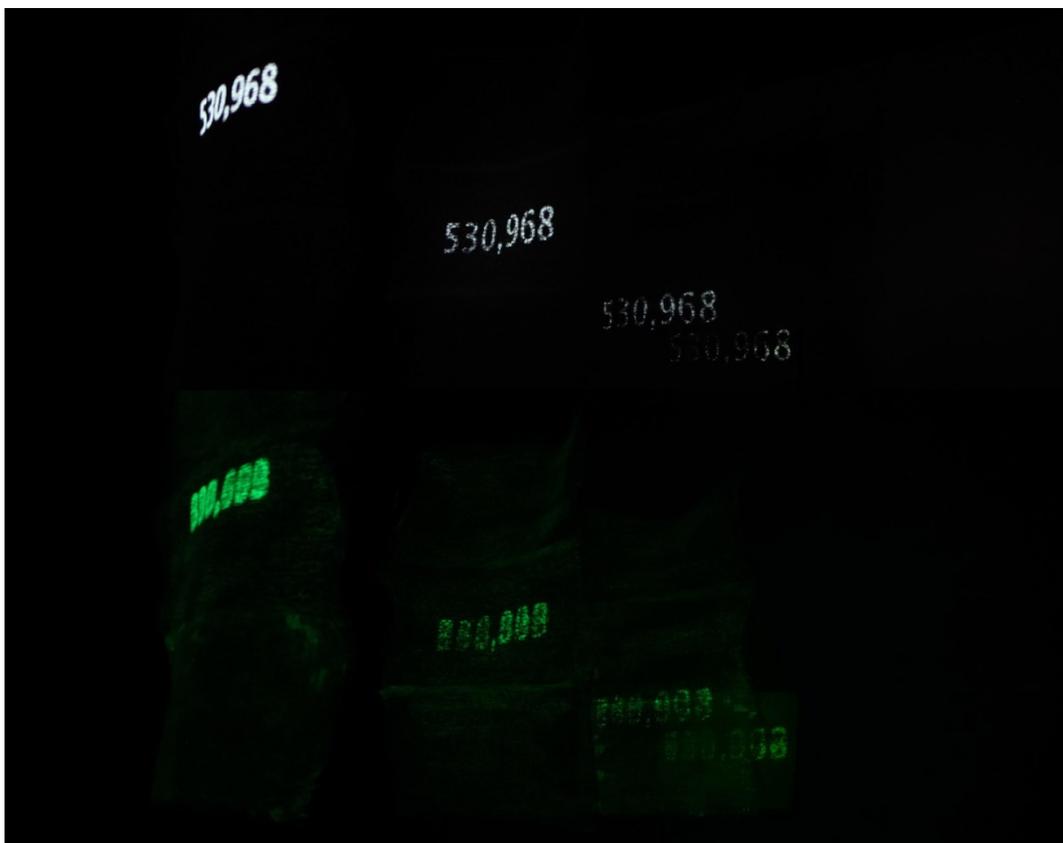


Fig. 17. Gasa como pantalla y rastro de la proyección

Por otro lado, su conexión con el mundo sanitario es innegable, y esta asociación resulta especialmente apropiada porque en muchos lugares se habla de las fronteras como heridas o cortes en el terreno. Como comento más adelante, me gustaba la idea de mezclar la costura quirúrgica con la gasa para crear una especie de estructura de retales rotos y remendados.

Asimismo, el material translucido es apropiado para reflejar conceptos como la permeabilidad o porosidad, porque la luz atraviesa estos poros, se escapa por ellos desafiando la estructura plana que pretende recogerlo todo. Por este motivo, me propuse trabajar con el concepto de pérdida de información y resultó evidente que las gasas me permitían darle forma mediante capas: superponiéndolas, dejaban pasar la luz a través de las primeras pero esta se iba perdiendo en las inferiores.

La adición de pintura luminiscente a la superficie de la gasa creaba un efecto fantasmagórico que subrayaba esa pérdida progresiva de intensidad, pero su aplicación me dio muchos problemas. Había que aplicar muchas capas de pintura para que el efecto fuera apreciable y se perdía mucho tiempo trabajando de unidad en unidad de gasa. Además de esto, las piezas se adherían a la base de trabajo y se volvían muy rígidas. El carácter ligero y sutil de la gasa, por tanto, se perdía, volviéndose tosco.

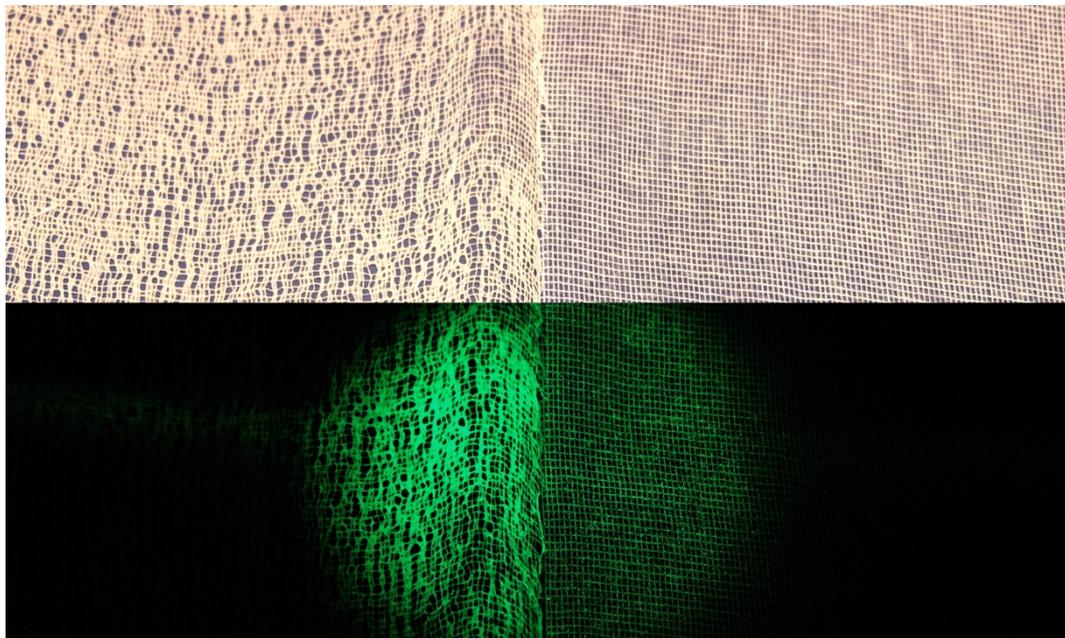


Fig.18. Comparación pintura y spray sobre gasa

La solución obvia fue cambiar el medio de aplicación: de la pintura convencional al spray. Esto facilitó mucho la experimentación sobre otros materiales, redujo el tiempo de preparación y la pérdida de material a la vez

que permitía abarcar superficies más extensas. Sobre todo, la gasa no perdía su calidad original y la pintura no era tan protagonista porque cedía ante el efecto lumínico. Tras emplear ese procedimiento, trabajé con las gasas como pantallas adoptando diferentes composiciones: girándolas sobre ellas mismas, apilándolas en un montón, colgándolas unas detrás de otras, reproduciendo vídeos en movimiento sobre ellas, probando el efecto del agua y sus reflejos, etc., aunque ninguno de los resultados me atraía. Los efectos eran llamativos pero corrían el riesgo de anular el material, por lo que me concentré en otra idea de trabajo basada en la costura, en piezas desiguales y los hilos que las unen.

Las costuras sobresalen en casi todas las superficies donde se realizan, aunque no se pretenda. ¿Qué refleja mejor la frontera que la costura?, pensé. Un corte y una unión, una unión típicamente irregular, unos hilos que cruzan el vacío para llegar a otro lugar, que mantienen dos pedazos unidos a base de tensión. La costura como un conjunto de puentes y uniones.

Además de estas cualidades simbólicas, son relevantes también los elementos que integran esta técnica: la aguja, el hilo y el nudo. Del hilo se hablará detalladamente más adelante. La aguja, por su parte, traza líneas y uniones a través de punzadas en la tela, es una inserción violenta en el material, lo atraviesa y tira de él. Es objetiva y analítica, y tiene un recorrido pensado. El nudo actúa de principio y de fin, de manera brusca; parecido al umbral de una puerta, vive en ese estado de ambivalencia que también se tiñe de carácter fronterizo.

La costura es también la evidencia de una cicatriz, la prueba de que hubo una separación, el rastro de una grieta, el indicio de que hubo algo que no era como ahora lo vemos. Es por tanto, un rastro instructivo, se puede aprender de ella porque hace entender que ha habido otras maneras en

que se ofrecían los elementos, dejando un rastro sutil pero innegable de su pasado.

Del mismo modo, el hilo es el elemento que une, una línea fina que consigue aunar dos puntos en uno solo. Con ayuda de la aguja, el hilo se sumerge en la tela para salir por otro lado, creando así una estructura de puntos que en conjunto tienen fuerza para unir pedazos: un solo punto no tendría la fuerza necesaria. El hilo sigue la forma de los bordes, recorre una travesía por cortes irregulares y los atraviesa para unirlos con otros cortes. Podrá decirse que es el protagonista de ese camino, el que va conociendo los lados, los extremos.

Retomando el proceso, este fue un momento en el que, al estar bloqueada teóricamente, me dediqué a jugar con lo que había encontrado. Intenté buscar otras maneras de utilizar estos materiales, me aparté de la carga teórica para centrarme en una pieza para la convocatoria artística PAM titulada *Aztarna*<sup>9</sup>.

Empecé cosiendo las gasas, trozos sobrantes de mis experimentos, para formar una malla desigual. Me gustaba la idea de tener que ordenar trozos que no estuvieran cortados expresamente para juntarse, tratando de poner en práctica esa necesidad de clasificación que nos mueve. Sin embargo, coser los trozos de gasa era imposible porque se deshilachaban enteros y los nudos se escurrían por las rendijas. Usé laca para endurecerlas un poco y esto ayudó, pero no demasiado. También probé a coser trozos de las gasas luminiscentes, pero quería que la costura tuviera más protagonismo.

Finalmente este fue el proceso de trabajo para la primera pieza: trabajé a piezas, en total cinco. Si lo hubiera hecho a la vez habría sido muy difícil de manipular. Cortaba trozos de gasa de forma aleatoria, y luego los iba cosiendo intentando enlazar estos cortes. Cada costura la terminaba con

---

<sup>9</sup> Rastro.

un repaso del spray luminiscente donde el hilo la atravesaba. Así la costura se endurecía y no había ningún deshilachado. Probé a pintar el hilo blanco antes de coserlo, pero consumía demasiado tiempo y no era manipulable. De esta manera fui creando las cinco piezas y luego las uní cortando trozos esta vez adaptados a las formas de estas. El resultado fue una especie de telaraña luminosa.

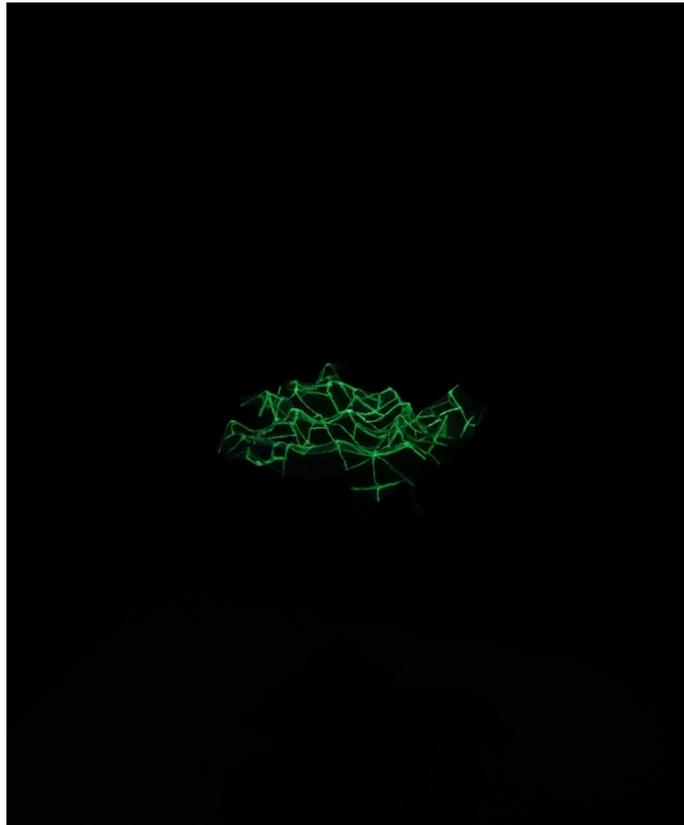


Fig. 19. Reminiscencia lumínica de la pieza.

En esta parte cabe mencionar varios artistas que también trabajan con el corte, la adición y la creación de nuevas estructuras a partir de pedazos. Técnicamente *Kinmen Site Map: Garden Island* me recuerda mucho a la figura de *Aztarna*. En esta obra, Jane Ingram Allen crea mapas de papel a partir de plantas, hojas fotos, pintura y elementos encontrados y recogidos en los lugares visitados. El resultado es una malla de hilos, fibras y trozos desiguales. Conceptualmente, el trabajo de Chris Kenny también es mencionable. En su obra, Kenny corta diferentes trozos de mapas y los reordena a su manera. Específicamente me refiero a *Mercato* porque es en

esta obra donde intenta que los bordes encajen entre sí, intentando reemplazar la lógica de la cartografía por un sistema imaginario absurdo pero, en suma, construyendo su propio orden en el caos.



Fig. 20. Kinmen Site Map: Garden Island, Jane Ingram Allen, 2004

Después de tener la pieza montada, quise proyectar sobre estas líneas para iluminarlas. Mi idea original era ir iluminando estos “caminos” de forma pasajera y que quedara el rastro grabado. Uno de los problemas fue que la pintura no se “cargaba” de forma tan rápida, y la misma luminancia de la luz negra del proyector no dejaba apreciar el sutil efecto de este rastro. Por ese motivo, tuve que hacer composiciones donde la línea estuviera más tiempo proyectada para que se viera mejor.

Además de esto, quise colgar la pieza en medio de la sala, para que el espectador pudiera andar alrededor de ella, y para que pareciera que la pieza estaba suspendida en el espacio. Esto implicaba aprovechar los movimientos que pudiera sufrir la pieza y con ello la descolocación de la proyección sobre esta. Monté una estructura de barras de madera entre el techo técnico de la sala y en ella fui enredando hilos negros con topes que

hice yo misma. Sucedió que en mi casa la pieza había estado apoyada en un cristal sobre el suelo y al colgarla surgieron relieves que no había planeado, pero que subrayaban su materialidad troceada.

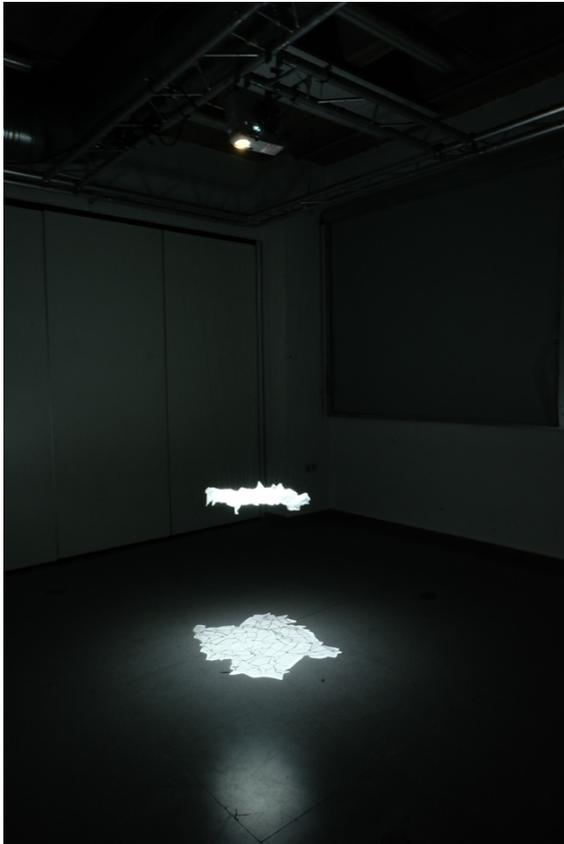


Fig. 21. Instalación de la pieza

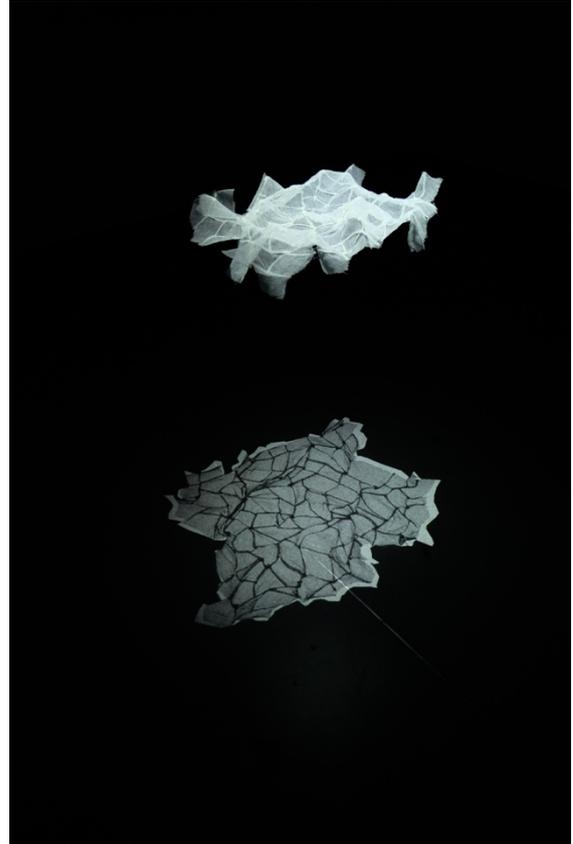


Fig. 22. Relieves surgidos

Basándome en una foto desde la posición del proyector, monté una malla de líneas en After Effects en la que me basé para hacer las animaciones para mapear. Honestamente, tuve poco tiempo para trabajar en estas, por lo que fui a las primeras ideas propuestas. Una de ellas era subrayar las líneas desde el centro hasta afuera, como si de raíces se trataran, y otra de ellas fue hacer composiciones aleatorias de caminos en la malla. Otra de las composiciones fue iluminar la pieza entera, para que el espectador pudiera ver la estructura y el montaje completo. En el mismo lugar hubo otra composición que quise probar, una línea recta que recorría la pieza horizontalmente y verticalmente. Me dispuse a exportar estas cuatro sencillas animaciones para poder reproducirlas a través de una placa

Raspberry Pi3 y no dejar el ordenador en el lugar. Enlacé el programa de After Effects con Mad Mapper para mapear la pieza en el mismo lugar. Los videos resultantes de este programa los grababa con Syphon Recoder.

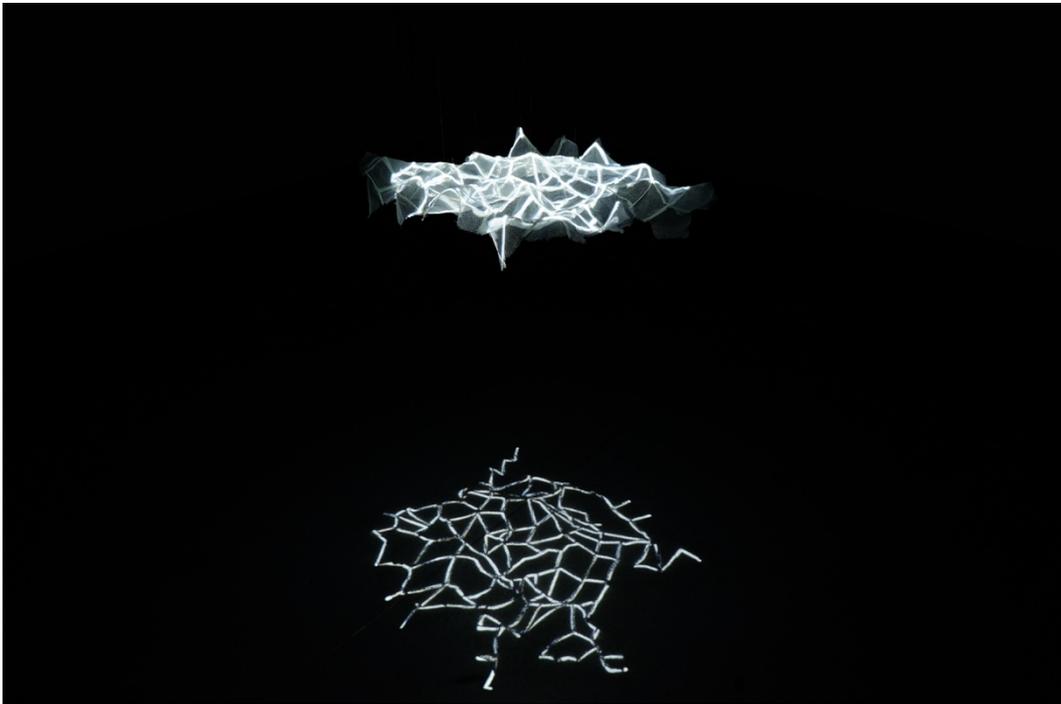


Fig. 23. Composición de raíces.

Tuve muchos problemas entre errores de formato y fallos de programa, aunque al final todo estuvo preparado. El único inconveniente con el que no conté fueron los problemas de reproducción de vídeo de la Raspberri. El sistema operativo Raspbian no traía ningún reproductor de video, por lo que finalmente utilicé OSMC, un reproductor de medios muy sencillo en el que pude ocultar el nombre de los vídeos y la interfaz del reproductor. Fue un error de cálculo pensar que la Raspberry sería fácil de manejar y manipular.

Las conclusiones obtenidas de esta exposición fueron varias. La primera de ellas es que las costuras luminiscentes no eran llamativas. Entre el movimiento de la pieza y la proyección a veces desencajada, las líneas se iluminaban de forma desigual. Se habría necesitado una forma más rígida de sujeción para que el efecto fuera más definido. La segunda fue el efecto

de las partes negras de la proyección que, aunque poco intensas, aún contenían luz que no ayudaba a resaltar estas líneas finas de luminiscencia de la pieza. Una de las sorpresas para mí fue lo bien que funcionaba esta superficie creada como base para la proyección, y los juegos visuales que aparecían en los relieves de la pieza. Los caminos y valles eran protagonistas en este trabajo, y la proyección sobre ellos abría un abanico de posibilidades. Otra sorpresa fue el protagonismo de la sombra de las costuras sobre el suelo. Me intrigó mucho lo llamativo que se le hacía al espectador, que pensaba que era un dibujo hecho en el suelo.

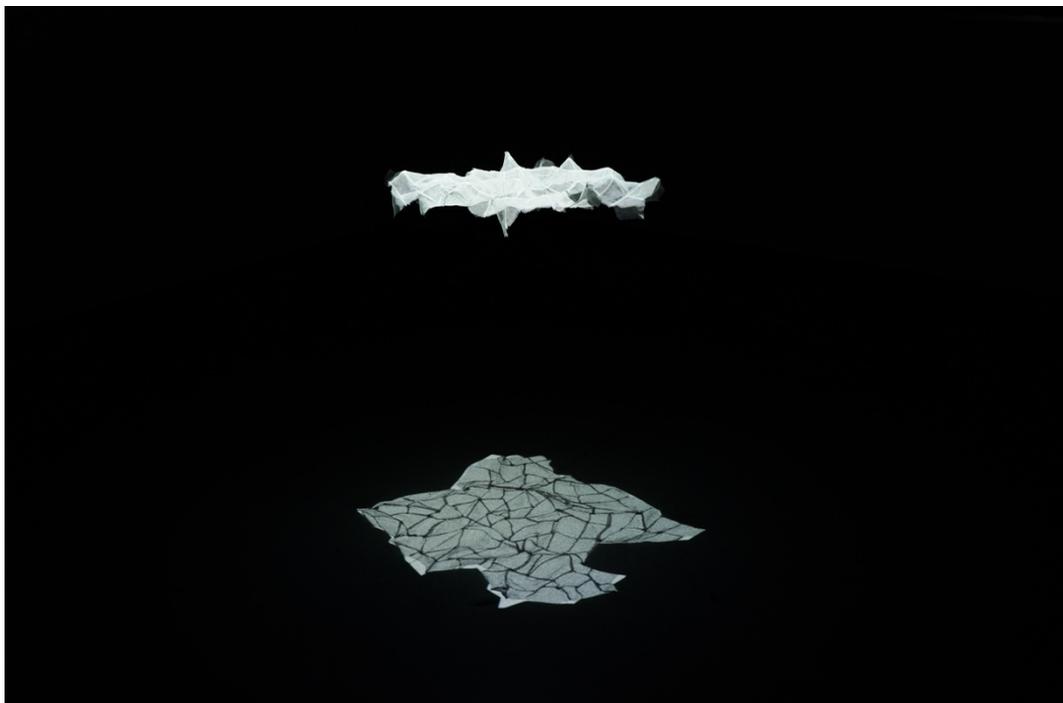


Fig. 24. Sombra de *Aztarna*

Este planteamiento, a explorar en el futuro, se vinculaba además a varios referentes. Por un lado, Jessica Rankin, que se vale del bordado para explorar los paisajes de su mente y crea mapas mentales en trabajos como *Nocturne* o *Lunar Effigy*. Lo curioso de este trabajo es que cose en organdí, una tela translúcida, y en las exposiciones la coloca a unos centímetros de la pared para añadirle al bordado el efecto de su propia sombra y la sensación de fantasía o ensoñación. Por su parte, Georgia Russell utiliza un bisturí para cortar pedazos de mapas o libros para crear membranas de

memorias de manera que la silueta de estos cortes o sus sombras parecen convertir los espacios negativos en positivos. Por último, en la pieza *Derry*, Jason Wallis Johnson traza mapas revertidos haciendo agujeros en papel de carbón y colocándolos encima de cajas lumínicas. Mientras que en las dos primeras obras los artistas se valen de las sombras para crear imágenes, este último se concentra en la misma luz que escapa por estos agujeros.

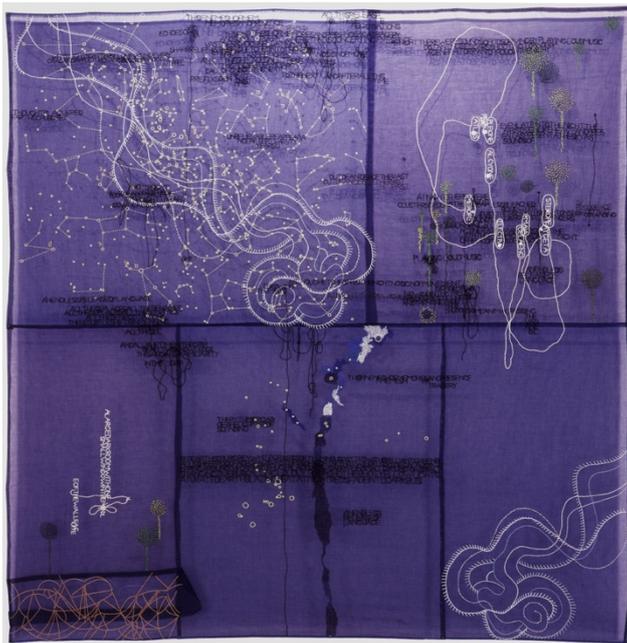


Fig. 25. *Nocturne*, Jessica Rankin, 2004.



Fig. 26. *Britain: March 2003 (Britain on Iraq)*, 2003.



Fig. 27. *Derry*, Jason Wallis-Johnson, 2000.

Al tener terminada esta pieza, quise buscar una forma más manipulable de utilizar este efecto luminiscente para tratar de hacer una obra donde se pudiera interactuar con la pieza. La primera idea fue hacer una malla de hilos cruzados, como si de un telar se tratara, donde hubiera hilos que se movieran y fueran desdibujando las formas proyectadas en ellas. Lógicamente este planteamiento conllevaba mucha inversión de tiempo para ser una experimentación, por lo que cambié de parecer y pensé en utilizar el spray sobre arroz o sal, para intentar simular la tierra y a la vez poder trabajar con algo que pudiera mover fácilmente. Los resultados fueron sorprendentemente buenos en la sal, no tanto en el arroz, aunque el efecto de la pintura en él tenía una materialidad bastante llamativa. De este planteamiento hablaré en la última parte del desarrollo, ya que la experimentación no fue más allá de este intento.

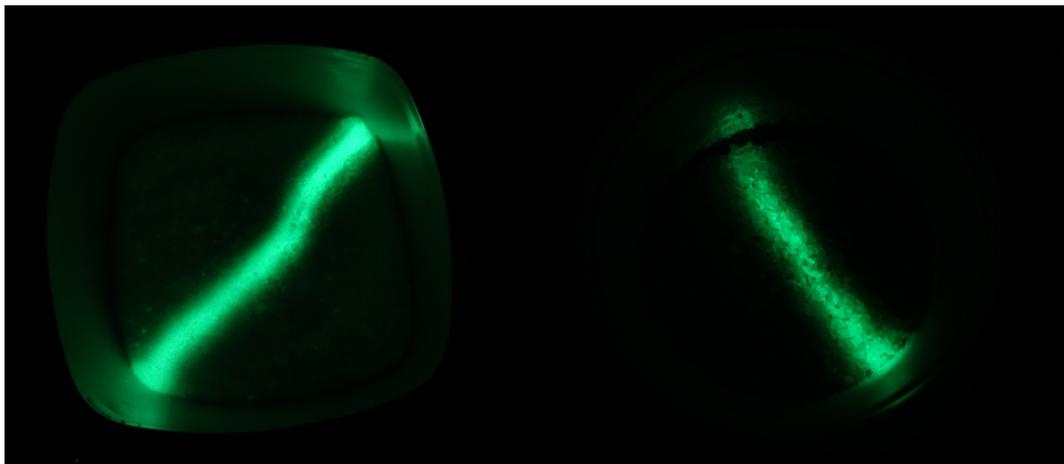


Fig. 28. Rastro de pintura luminiscente sobre sal y arroz.

Por otro lado, quise emular los relieves surgidos en *Aztarna* pero sin perder tanto tiempo cosiendo piezas una a una. Pasé de la gasa a una tela red de poliéster para trabajar sobre una superficie más grande. Probé aplicar laca y con almidón con unos palillos de madera para hacer diferentes relieves, aunque esto me siguió causando muchos problemas porque la tela no se mantenía rígida y poco a poco iba perdiendo la forma al no empaparse suficientemente. Además de esto, la falta de un espacio de trabajo donde

mantener la pieza colgada y manchar sin preocupación se ha notado en este momento del proceso, por lo que me he concentrado en otros ensayos sobre la pared y he dejado el trabajo “topográfico” para una investigación futura en la que disponga de un espacio más adecuado.

En este punto, empecé a trabajar con otro material diferente, el hilo luminiscente. Era un material que me podía ahorrar muchos inconvenientes en el proceso y del que podría obtener un efecto más elegante que los logrados hasta ahora. Al mismo tiempo busqué diferentes maneras de utilizar hilos, hebras y costuras, explorando diversos estilos de ganchillo y bordado junto a las costuras quirúrgicas. Rescaté un aro de bordado del trastero y trabajé con puntos que se parecieran a las marcas fronterizas de los mapas; también traté de utilizar costuras más formales y ordenadas que las empleadas anteriormente.

Conservo varios intentos y prototipos de diferentes planteamientos utilizando el mismo material. Una de sus ventajas es que es mucho más sencillo experimentar con él, no necesito un espacio grande ni materiales que no estén a mi alcance, solo un hilo y una tela. Como es evidente en este proceso, no tengo la costumbre de poner en una obra cada resultado material obtenido, ya sea por tiempo o por espacio, pero el hilo me permitió hacer pequeños ensayos rápidos y explorar las diferentes posibilidades.

En este momento del proceso de constante experimentación utilicé otros tres elementos formales: por un lado, el bordado y el ganchillo, por otro, el mapa. El bordado es un recurso que hace más fácil el trazado de líneas y figuras en una superficie grande. El ganchillo, en contraste, crea superficies en sí mediante el hilo. Son dos planteamientos opuestos, porque mientras que el bordado “hace desaparecer” la superficie y la convierte en línea, el ganchillo convierte la línea en superficie. En lo que se refiere a la técnica, el bordado traza y el ganchillo enhebra. En una el hilo o la hebra transita por la tela y en otro se enmaraña o acumula creando una estructura textil.

Teniendo esto en cuenta, proseguí utilizando el bordado porque creo que la frontera, como el hilo, recorre el espacio convirtiendo una superficie en línea, un todo en porciones, una amalgama en especificación. Este recurso, como he dicho, facilita la experimentación gracias al proceso, que ya controlaba, y a la cantidad, es decir, a la posibilidad de abarcar espacios más grandes, de coser líneas a través de una tela, de cometer errores, de gastar sin temor. Una bobina de hilo da para mucho, y es mejor para dibujar o trabajar formas más detalladas.

Gracias a ello, trabajé sobre la gasa primero, y esta vez sí que tuve que apartarla como base. Con la pintura conseguí controlar el deshilachado de algún modo, pero esta vez no. Por ello, compré una tela de cortina parecida a la constitución de la gasa, pero que no tuviera los hilos sueltos sino entrelazados entre sí.

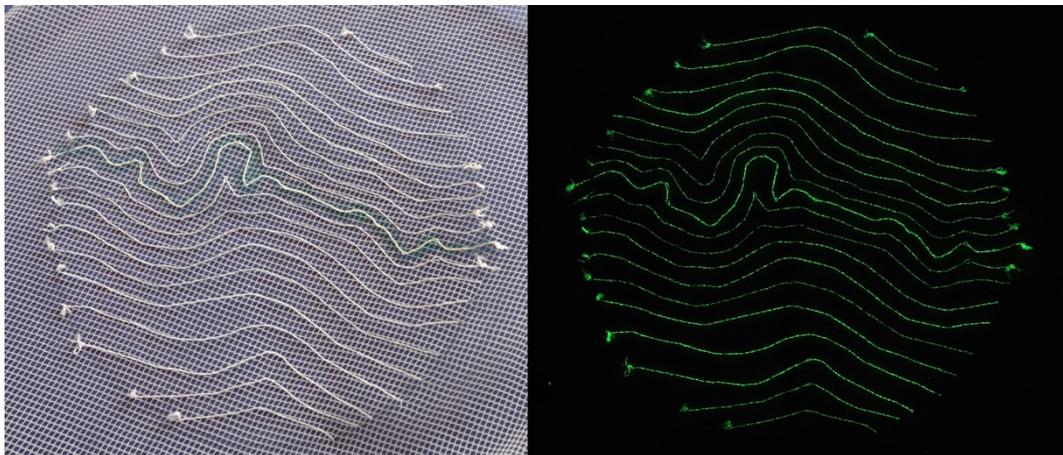


Fig. 29. Composición creada bordando en tela de nylon

De este proceso salieron dos resultados interesantes. Por un lado, trabajé en una composición en la que bordé la silueta de una sección de la frontera franco-navarra y después la envolví con otras líneas que seguían el trazado de esta principal, simulando las curvas de nivel de los mapas topográficos que siempre hemos utilizado en mi familia para ir al monte. Me gustaba la

idea de que esta línea principal se confundiera entre todas las demás. Acerca de este tipo de confusión, hay dos artistas que me gustaría mencionar. Por un lado, Leila Daw, que pinta figuras cartográficas y “esconde” o no define las rosas de los vientos, para recordar que los mapas son también imágenes subjetivas del mundo. En sus propias palabras “¿como podemos saber lo donde estamos en el mundo, cuando lo que miramos determina lo que vemos?” (cit. en Harmon, 2009: 177). Por otro lado, Ana Teresa Fernández, que utiliza la línea del horizonte y confunde con pintura azul las barras que demarcan la frontera entre las playas de San Diego y Tijuana marcando así una apertura. Con esta simple técnica confunde a los espectadores que creen por un momento que la valla ha caído y hace verdad por un momento esa utopía.



Fig. 30. *Highway Topography*, Leila Daw, 2006



Fig. 31. *Borrando la frontera*, Ana Teresa Fernández, 2015.

El mapa es otro de los elementos formales utilizados, y me interesa como efecto de la frontera o como uno de los creadores de ella, tal y como se indicó extensamente en el apartado conceptual. Por ello, y como último ensayo, bordé la silueta de la frontera franco-navarra en una tela blanca, para luego intervenirla con ayuda de una proyección. Pretendía hacer una composición de las líneas de nivel que rodean toda esta frontera,

ayudándome de los mapas topográficos de varias páginas web para encontrar estas líneas. La idea que subyace a este ensayo surgió de la justificación que se hace de la frontera pirenaica, diciendo que es de las más lógicas porque cruza la topografía delineando el extremo sur de los Pirineos, un argumento que estaría muy bien si no fuera porque se puede delinear de muchas otras maneras y siguiendo muchas cordilleras, valles o ríos, como se puede ver en los ejemplos ofrecidos. Una obra que vinculo a este planteamiento por el planteamiento visual es *Iceland*, de Magdalena Jetelová, donde hace patente la línea que separa las placas continentales de América y Europa. Ayudada por un laser, Jetelová corta el territorio por montículos y hendiduras siguiendo la Dorsal Mesoatlántica que corta Islandia por la mitad. Aunque no sea su intención, a mí me sugiere la artificialidad de la línea recta como forma de demarcación territorial. Quizá tenga sentido en las placas tectónicas, pero no en las sociedades que se sitúan encima.



Fig. 32. *Iceland*, Magdalena Jetelová , 1992.

Un último elemento que analizar es la línea. Aunque básico, la línea es el concepto base que subsiste como significado en casi todos los demás términos. Frontera, limite, camino, separación, puente, costura, marca,



Después

En este apartado resumiré brevemente los siguientes pasos de esta exploración. Hay varios hilos por los que se podría continuar esta experimentación:

- El relieve y la simulación de formas topográficas y la proyección sobre ellas. Uno de los resultados que surgió de *Aztarna* que puede jugar con las curvas de la pieza y las sombras de ellas, dos imágenes diferentes creadas por la misma figura.
- La aplicación de la sal luminiscente. Este material tiene potencial para poder utilizarlo para crear alguna obra interactiva. Las significaciones de la tierra que se mueve, las capas de debajo, los granos que no quedan afectados por la luz. Hay mucho que expresar con este material.
- El bordado y la creación de figuras y composiciones más complejas, junto con la utilización de este material en otros ámbitos. Por ejemplo, la creación de la estructura de hilos que mencionaba al principio del desarrollo sería posible con este material. Sin necesidad de gastar spray o pintura de más.
- La tela translúcida y luminiscente creada y sus posibilidades al poder utilizarla a gran escala. Los efectos de la luz en este material son increíbles y muy sugerentes. Existe la posibilidad de tratarlo como pantalla por un lado, pero también la de que el espectador pueda incidir en ella mediante una linterna, o que pueda buscar en el figuras ocultas, seguir una línea, ocultar información...

Estas son ocurrencias momentáneas, pero estoy segura que habrá muchas más y personalmente me ilusiona mucho poder seguir trabajando con todos

estos resultados obtenidos, y poder aplicarlos en futuros proyectos. Lo necesario ahora sería el tiempo.

## CONCLUSIONES

---

Como se indicaba al comienzo, el propósito principal de *Muga. Experimentaciones lumínicas sobre la frontera y su cruce* era lograr reflejar material y visualmente los ambivalentes y diversos significados de la frontera, sus efectos tanto en el territorio como en los sujetos que lo habitan, y las técnicas o procesos de su establecimiento y acomodación.

Con ese fin, en la parte teórica se han abordado conceptos que enmarcan y condicionan el de frontera, incidiendo en el ejemplo de la frontera pirenaica y en mi experiencia personal para justificar por qué he tratado algunos rasgos antes que otros en esta investigación. Seguidamente, mediante la experimentación artística se ha reflexionado físicamente sobre este concepto y se ha buscado reflejar visualmente sus efectos, aunque muchos se asocien a mi perspectiva subjetiva. Así, por ejemplo, mediante el uso del material luminescente se ha incidido en que la permanencia de la frontera, aun disimulada o inaparente, persiste en el territorio y sigue marcando una diferencia entre los sujetos que rodea y los que deja fuera. Con el uso de la luz, y con el efecto de su desaparición progresiva, se ha querido cuestionar la oficialidad de estas marcas y subrayar su carácter, no tan estático ni atemporal como en principio parece, y mostrar cómo la frontera puede ser afectada por su contexto. La translucidez también ha aportado su efecto a este hecho, al aludir a una idea de frontera menos rígida, más permeable y porosa. Además, al ser la luz un elemento inmaterial, se ha buscado simbolizar con ella el efecto casi imperceptible de los que día a día cruzan la frontera, abriéndola momentánea pero constantemente, y creando en último término caminos y sendas.

La costura ha avanzado desde unir trozos aleatorios de gasa deshilachada –idea de sutura o cicatriz– a marcar una línea de forma más ordenada y no tan violenta –idea de camino. Aquí se ha dado, a mi parecer, un cambio que corre paralelo al que se da entre el concepto convencional de frontera

expresado al comienzo del trabajo y el que se propone hacia el final de la investigación teórica: la idea de que, si bien la frontera parece un elemento necesario para crear culturas y fijar tanto la identidad colectiva como la individual, quizá se puedan lograr estas construcciones sin necesidad de seccionar de forma tan definitiva. Además, en el proceso técnico se ha descubierto un efecto con connotaciones muy apropiadas en este tema, la sombra de las costuras, y su reflejo en el suelo, que hace evidente la estructura interna de un sistema de unión en tensión constante. Por otro lado, se han descubierto nuevos elementos como la sal luminiscente que, llegado el caso, podría servir para referir simbólicamente los cambios que acontecen en los lugares y las modificaciones que no se aprecian a simple vista, es decir, aquello latente que es capaz de dar lugar a nuevas formas por efecto de los pasos.

Cabe reconocer que, a pesar de estos “hallazgos” efectivos o potenciales, se mantiene cierta descompensación entre la investigación teórica y la exploración material: mientras que la práctica ha incidido en los rastros, efectos, reminiscencias y características de la frontera, todavía no ha llegado a metaforizar o tratar los sujetos transfronterizos que se consideran con detalle en la parte teórica. Como ya se indicó al comienzo, el trabajo ha consistido en un ir y venir constante entre dos partes, y aunque la investigación práctica avanzó notablemente al principio del trabajo, al final sufrió una pérdida de intensidad por falta de espacio y de tiempo. Pese a todo es necesario aclarar, en este sentido, que aunque haya conceptos o reflexiones que no se hayan volcado explícitamente en el trabajo práctico, todo el desarrollo teórico ha tenido de un modo u otro efecto sobre él.

Convencida de esto, continúo moviéndome por un camino que en un futuro próximo encontrará su lugar. Aunque *Muga* adopte a día de hoy una forma tentativa y experimental, contiene muchos elementos con potencial para explotar en otros proyectos, siendo el más inmediato el que se prepara con

vistas a PAM 18. Será la primera ocasión de dar un formato expositivo a todo este cúmulo de ideas y experiencias.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### LIBROS

Arburua Goienetxe, Rosa. *Gau lana: kontrabandoa Bidasoa aldean*. Irun: Alberdania, 2011.

Côté, Michel y Puig Torres, Rosa. *Fronteres*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2007.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

Esarte Muniain, Pedro. *El contrabando en Baztan: contado por sus protagonistas*. Ensayo y testimonio 123. Pamplona: Pamiela, 2011.

Feliu, Juan Mari. *Muga de los Vascones: la frontera que nunca debió existir: 40 excursiones por históricos escenarios*. Zaragoza: Prames, 2009.

Fortún, Luis Javier, Alfredo Floristán Imizcoz, y Archivo General de Navarra. *Navarra: los límites del Reyno [exposición en el Archivo Real y General de Navarra, diciembre 2008-mayo 2009]*. Pamplona: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Servicio de Archivos y Patrimonio Documental, 2008.

Frommknecht, Juan. *Historias del contrabando en Baztán*. Pamplona: Sahats, 2011.

Harmon, Katharine A. y Gyle, Clemans. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

Ingold, Tim. *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Perales Díaz, José Antonio, y Ubaldo Martínez Veiga. *Fronteras y contrabando en el Pirineo Occidental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2004.

Vigor, Iñaki, y Carlos Sanz. *Travesía de los mugarris: la unión de los 276 hitos de la frontera vasca*. Bilbao: Sua Edizioak, 2009.

Wilson, Stephen. *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge etc: MIT Press, 2002.

## CAPITULOS DE LIBRO

Leizaola, Aitzpea. La Frontera: Representaciones Del Espacio, Espacio De Representaciones. Una Visión Desde La Antropología. En: Imaz, Elixabete (ed.). *La Materialidad De La Identidad*. Donostia-San Sebastián: Hariadna, 2008, pp. 87-108.

## ARTÍCULOS

Bavaresco, Agemir. La crisis del estado-nación y la teoría de la soberanía en Hegel. En: *Recerca*. 2003, nº1, pp. 55-80.

Cairo Carou, Heriberto. Territorialidad y fronteras del estado-nación: Las condiciones de la política en un mundo fragmentado. En: *Política y Sociedad*. 2017, nº36, pp. 29-38.

Douglass, William R. Las fronteras: ¿Muros o puentes? En: *Historia y fuente oral: Fronteras*. 1994, nº12.2, pp. 43-50.

Kolossov, Vladimir. Border Studies: Changing Perspectives and Theoretical Approaches. En: *Geopolitics*. 2005, nº10, pp. 606-32.

Lefebvre, Henri. La producción del espacio. En: *Papers: Revista De Sociología*. 2017, nº3, pp. 219-229.

Leizaola, Aitzpea. 1996. Muga: Border and Boundaries in the Basque Country. En: *European Journal of Europeanists*. 1996, nºII.1, pp. 91-102.

Lisón Tolosana, Carmelo. Antropología de la Frontera. En: *Revista de antropología social*. 1994, nº3, pp. 75-203.

Mera Ávalos, Arnaldo. Una aproximación a la idea del estado-nación. En: *Derecho & Sociedad*. 1990, nº3, pp. 57-62.

Palacio Avedaño, Martha. Enmarcar la frontera. Una lectura desde la práctica y la teoría feministas. En: *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*. 2017, nº19, pp. 246-258.

Spíndola Zago, Octavio. Espacio, territorio y territorialidad: Una aproximación teórica a la frontera. En: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 2016, nº61, pp. 27–55.

## INDICE DE IMAGENES

---

Fig . 1. Sendero por la frontera, Izpegi, 2014.

Fig. 2. Mugarri 85, Río Aritzakun, 2014.

Fig. 3. Aduana francesa en Dantxarinea, Urdazubi/Urdaiz (Navarra), 2004.

Fig. 4. Senda de los Contrabandistas, Sara-Zugarramurdi, 2014.

Fig. 5. Senda de los Contrabandistas 2, Sara-Zugarramurdi, 2014.

Fig. 6. Frontera delimitada por GPS, Zugarramurdi, 2014

Fig. 7. Mended Spiderweb #19 (Laundry Line), 1998.

Fig. 8. Hilo entre colinas, Izpegi, 2014.

Fig. 9. Secuencia de *Cartografías mentales*, 2016.

Fig. 10. Secuencia de Tierra de nadie, 2015.

Fig. 11. Hollywood, Lordy Rodriguez, 2006.

Fig. 12. Light in space, Screenless projections with hand tracking, Joanie Lemercier, 2017

Fig. 13. *Tangled pathways*, Katie Holland Lewis, 2006

Fig. 14. Prueba de color sobre pintura luminiscente.

Fig. 15. Prototipo cuerda y pintura luminiscente.

Fig. 16. Superposición de números.

Fig. 17. Gasa como pantalla y rastro de la proyección

- Fig.18. Comparación pintura y spray sobre gasa
- Fig. 19. Reminiscencia lumínica de la pieza.
- Fig. 20. Kinmen Site Map: Garden Island, Jane Ingram Allen, 2004
- Fig. 21. Instalación de la pieza
- Fig. 22. Relieves surgidos
- Fig. 23. Composición de raíces.
- Fig. 24. Sombra de *Aztarna*
- Fig. 25. *Nocturne*, Jessica Rankin,2004.
- Fig. 26. *Britain: March 2003 (Britain on Iraq)*, 2003.
- Fig. 27. *Derry*, Jason Wallis-Johnson, 2000.
- Fig. 28. Rastro de pintura luminiscente sobre sal y arroz.
- Fig. 29. Composición creada bordando en tela de nylon
- Fig. 30. *Highway Topography*, Leila Daw, 2006.
- Fig. 31. *Borrando la frontera*, Ana Teresa Fernández, 2015.
- Fig. 32. *Iceland*, Magdalena Jetelová , 1992.
- Fig. 33. Línea fronteriza bordada con hilo luminiscente.