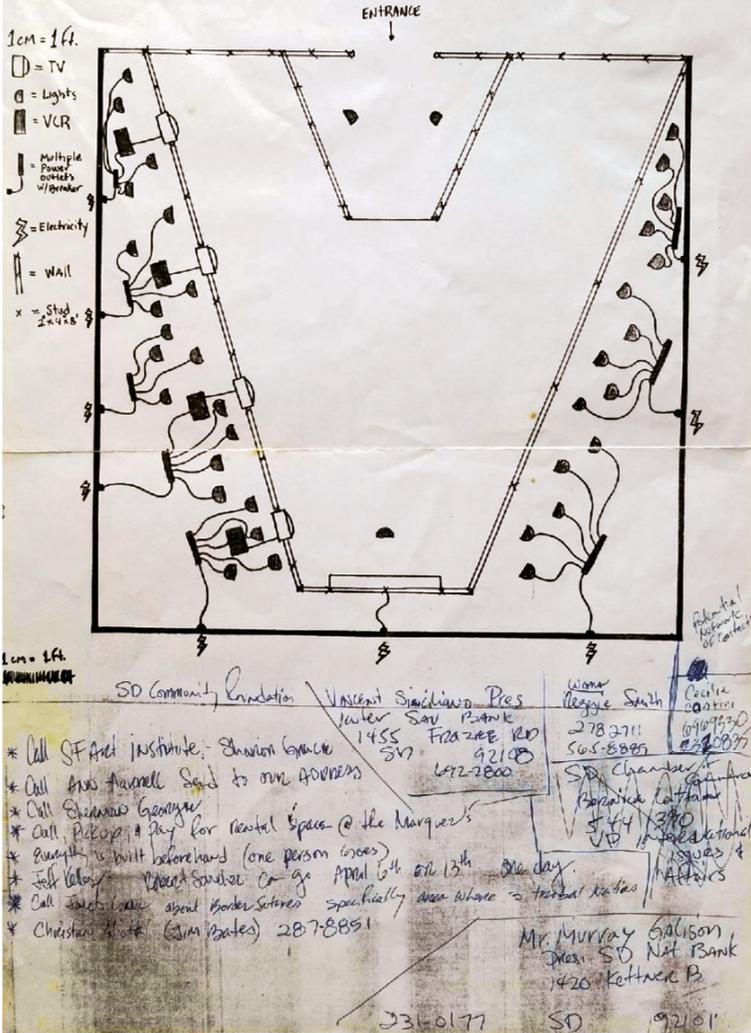


BORDER ART Workshop / Taller de Arte Fronterizo
 (619) 575-9293 or (619) 575-2830 or (619) 462-1907



Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo (BAW/TAF), Pianta dell'installazione
 Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?, 1990, Venezia, La Biennale di Venezia.
 Courtesy dell'artista Richard Alexander Lou

«What kind of dirt do you need?» Da San Diego e Tijuana a Venezia: *Border Art* oltre i confini

Andrea Masala

Abstract Only one year after the fall of the Berlin Wall, in 1990, another border could be observed at the *Aperto* section of the Venice Biennale. It was the work *Colón Colonizado – Tutto è Mio – ¿De Quién?* by the Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo (BAW/TAF), a binational collective of artists from the San Diego-Tijuana border region. The project corresponds to the first landing of *Border Art* overseas, but also to the dissolution of the BAW/TAF. The work is therefore subject and conductor of the essay. Its *site-specificity* aspects are deepened in relationship to the Biennale's exhibition context. The analysis of this case study will present the Venice Biennial as a key moment and a stage for the transformation of the border space from geographical-territorial to mental and conceptual.

Keywords Border. Space. Border Art. BAW/TAF. Site-specificity.

Quando siamo messi con le spalle al muro, possiamo provare un senso di oppressione o claustrofobia; se ci voltiamo verso di esso, invece, può nascere in noi un'esplosione di creatività.¹ I confini nazionali, siano essi marcati o no da muri e barriere, hanno il medesimo effetto sugli artisti, che riescono a trasformare l'angoscia dell'occlusione in arte e bellezza. Allo stesso modo, voltare le spalle a un problema e fingere che non esista non fa che incrementarlo, mentre guardarlo

Questo saggio prende avvio da Masala, Andrea (2019). *T/HERE. Borders Art a San Diego e Tijuana (1970-2005)* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Giuseppe Barbieri; cor-relatore Cristina Baldacci. a.a. 2018/2019. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.

1 La riflessione è ispirata a Casey, Watkins 2014.



dritto in faccia offre l'opportunità di superarlo e renderlo un punto forte della nostra identità e della nostra storia. Questo fu lo spirito che mosse l'attività del Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo (BAW/TAF), una collettiva bi-nazionale e attivista di artisti impegnati nell'affrontare il tema del confine (*border*) in un particolare contesto: il tratto del lungo confine tra Stati Uniti e Messico che attraversa il complesso urbano di San Diego e Tijuana. Nel 1990, il BAW/TAF² ebbe modo di portare questo confine all'interno della sezione *Aperto* della XLIV Biennale di Venezia *Dimensione Futuro*. La loro opera, *Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?*, ebbe modo di far superare alla cosiddetta Border Art statunitense e messicana i confini territoriali entro i quali si era espressa fino a quel momento. In altre parole, questo progetto corrisponde al primo esempio oltreoceano di un genere artistico sviluppatosi e manifestatosi appositamente sul confine e lungo i territori ad esso adiacenti.

La partecipazione del BAW/TAF con questa installazione non sarà solamente l'argomento di questo intervento, ma anche il suo filo conduttore. Intendo, infatti, avanzarne una lettura in chiave di *site-specificity*, ma anche adottare questo caso di studio come pretesto per riportare l'attenzione sul particolare rapporto tra artisti e confini e sulle difficoltà dell'adattare un simile spazio geo-politico ad altri contesti.

Era il 1990 e, solamente un anno prima, il confine che aveva diviso il mondo in due, il Muro di Berlino, era caduto lasciando spazio all'idea di libertà e globalizzazione, incarnate dalla sensazione di uno spazio riacquistato e nella consapevolezza di essere alla fine di un lungo secolo contraddistinto da divisioni e muri politici (GREPPI 2019). Alla Biennale di Venezia il nuovo spazio post-Berlino echeggiava nella mostra *Ambiente Berlin* all'interno del Padiglione Italia, dove Emilio Vedova esponeva *Absurdes Berliner Tagebuch* e Hans Ticha la sua tela *Il Muro*. A conferma della fine dell'incomunicabilità dei due blocchi mondiali stava l'opera dello statunitense Rauschenberg assieme a un gruppo di giovani artisti dell'ex Unione Sovietica (Di Martino 2003, 78). Un'epoca era finita e un'altra prendeva il suo posto, come dimostra l'attenzione verso il futuro spiegata dall'allora direttore del settore arti visive, Giovanni Caradente, come un occhio di riguardo per gli artisti emergenti:

Il titolo *Biennale '90, Dimensione Futuro* voleva essere semplicemente benaugurante, dato che vi era internazionalmente privilegiata la selezione di artisti più giovani rispetto alla passata Biennale. [...] "L'artista e lo spazio" [...] è l'altra possibile definizione

² Gli artisti del BAW/TAF che collaborarono al progetto per la Biennale furono: Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Berta Jottar, Richard Alexander Lou, Robert Sanchez, Michael Schnorr.

che si può affidare a questa Biennale, come essa è venuta configurandosi, non solo in Italia, ma anche negli altri paesi del mondo, a mano a mano che gli artisti prendevano contatto con lo spazio loro assegnato. (Caradente 1990, 16)

In questa generale ripresa di fiato a seguito della lunga immersione nel secolo degli 'ismi' e delle grandi fazioni mondiali, la presenza in Biennale di un gruppo artistico incentrato sul tema del confine sembrava riportare le coscienze davanti alla realtà. Nonostante ciò, la partecipazione del BAW/TAF rimaneva perfettamente contestualizzata e giustificata. La riflessione sullo spazio, su cui insisteva Caradente, era stata, infatti, centrale all'attività del gruppo, già dalla sua fondazione, precedente di soli sei anni. Lo si può leggere chiaramente in una prima dichiarazione d'intenti, che afferma quanto segue in toni da manifesto avanguardistico:

The BAW/TAF proposes the planning and production of the first border opera defining our region from the perspective of people who live and work in our binational borderland. The San Diego/Tijuana region, Los Angeles, Seoul and Tokyo are the spokes of the Pacific Rim. We feel that our cross-cultural binational neighborhood is more than ready for a complex multilayered-layered mixed media product with people who understand the beauty and problems of living in the most trafficked international border crossing in the world.³

Si comprende bene che l'intera poetica artistica del BAW/TAF era stata sviluppata a partire proprio da una riflessione sullo spazio, declinata, in questo caso, in base alla delicatezza e alle peculiarità di un luogo che merita di essere introdotto prima di un'analisi dell'opera in Biennale.

L'area geo-politica e socio-culturale sviluppatasi lungo le due città frontaliere di San Diego e Tijuana è ancora oggi teatro di una forte cultura ibrida, in cui linguaggi messicani si mescolano a pratiche statunitensi influenzandosi a vicenda (Anzaldúa 1987, 3). Questo conferma *in primis* quanto espresso in apertura, ovvero che un confine non impedisce affatto gli scambi culturali, ma funziona da stimolo creativo e da punto di incontro. Inoltre, questo aspetto è prova ulteriore della simbiotica e intensa connessione tra cultura e spazio in questa particolare area. Un sito diviso da un confine risulta, infatti, pregno di una marcata intensità semantica. Essa è la conseguenza del principale scopo di un *border*, ovvero, quello di delimitare, definire e di-

3 San Diego (CA), University of California in San Diego, Geisel Library, Special Collections & Archives, Michael Schnorr Collection of Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo Records, 1978-2008, MSS 0760, Box 1, Folder 10, *Group Statement*.

stinguere ciò che sta 'da questa parte' da ciò che sta 'da quella parte'. Un confine nazionale spesso presuppone che al di là di esso vi sia un 'altrove', in cui si parla un'altra lingua, dove abita un'etnia diversa e dove si portano avanti differenti culture e tradizioni. In sostanza lo spazio diventa doppio e si fa carico di diversi significati e accezioni che costantemente influenzano e rimodellano la vita delle persone in base alla loro posizione rispetto alla linea frontaliera.

Sebbene il BAW/TAF avesse già affrontato queste tematiche in una serie di *performance* e installazioni eseguite sulla *borderline* stessa, il progetto per la Biennale fu particolarmente difficoltoso da realizzare. Come si sarebbe potuta rendere la medesima intensità dello spazio di frontiera all'interno di un contesto geografico, culturale e espositivo così lontano da esso com'era, di fatto, la Biennale di Venezia?

Per rispondere al quesito e entrare nel merito della questione si rende necessario fare delle premesse e delle precisazioni, che torneranno utili al lettore per recepire meglio il linguaggio dell'opera *Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?*.

Innanzitutto occorre chiamare le cose con il proprio nome: il termine *border* si riferisce a ogni tipo di confine esistente, geografico o mentale che sia. È quindi possibile riferirsi in termini di *border* a questioni relative al genere, all'identità, all'orientamento sessuale, all'etnia e alla classe sociale. Ci troviamo dinnanzi a un *border* ogniqualvolta vi sia una divisione tra ciò che è consueto e ciò che è diverso, tra il consentito e il proibito, tra il comune e il diverso, tra il dentro e il fuori, tra *noi* e *loro*. In sostanza i confini stanno contemporaneamente ovunque e da nessuna parte, poiché ne esistono infinite tipologie che costantemente instauriamo e oltrepassiamo. Di conseguenza la *Border Art* finisce per riflettere questo caleidoscopico ventaglio di applicazioni tramite l'adozione di un'insieme di linguaggi multimediali che presentano le due principali accezioni di *border* - territoriale e mentale - come interconnesse e spesso interdipendenti tra loro. Anche per questa ragione, lo *status quaestionis* è andato nel tempo focalizzandosi sempre più sugli effetti meno tangibili e più sociali del *border*, fino ad abbattere i confini disciplinari dei *border studies*, dei *gender studies*, dei *de-colonial studies* a favore di approcci transdisciplinari che, di volta in volta, sottolineano forza e debolezza di questo concetto (Zaccaria 2004, 8).

L'accezione che maggiormente interessa questo scritto, ovvero la separazione tra due territori o due nazioni, rimane quella più immediata e tangibile di questo sfaccettato e poliedrico concetto. Non a caso, l'etichetta *Border Art* venne a galla per la prima volta proprio in relazione all'operato del BAW/TAF (Chávez 1993, 5) che - come si è precisato - era focalizzato sul comprendere e divulgare le controverse dinamiche geo-politiche e socio-culturali della *border region*.

Prima dell'operato del BAW/TAF era stata la *Chicana/o Art* ad occuparsi di questi problemi, sebbene con un'accezione e con degli in-

tenti differenti. Quest'ultima si era protratta durante i tormentati e movimentati anni '60 e '70 del Novecento, gli anni derivati dal precedente rifiuto di Rosa Parks a cedere il suo posto sull'autobus a un uomo bianco. Durante quel periodo di lotte per i diritti civili e per l'uguaglianza tra le minoranze e tra i sessi, lo spirito rivoluzionario non era venuto a mancare tra le minoranze messicane degli USA, i cui membri sono meglio noti come *chicanas/os*. Esse avevano trovato nell'arte, specialmente nel muralismo (cf. Barnett 1984) e nella grafica, il principale strumento per la promozione delle proprie idee e per l'avanzamento delle loro lotte civili. Le due tecniche artistiche avevano permesso loro di lamentare le difficoltà derivate dalla propria condizione minoritaria, come la subalternità lavorativa e le varie ingiustizie spesso subite dal razzismo comune nella società angloamericana dominante. Il tema dell'immigrazione era il collante tra tutti questi problemi, nonché quello più connesso al *border*.

Questo consolida ulteriormente il rapporto di interdipendenza e consequenzialità tra *border* fisico e mentale. Infatti, questi problemi avevano avuto origine dalla creazione della linea territoriale, tracciata sulle mappe nel 1848 e stabilita sulla carta tramite il trattato Guadalupe Hidalgo. Ancora oggi essa costituisce il lungo percorso del confine tra il primo e il terzo mondo, tra Stati Uniti e Messico. Ad animare il *Movimiento Chicano* accorreva il grido «we did not cross the border, the border crossed us», perfetta testimonianza della diaspora (Davalos 2001, 21) a cui il popolo messicano venne destinato da questa linea. In sintesi, il confine aveva tagliato in due il Nuovo Mondo collegando idealmente l'Oceano Atlantico a quello Pacifico e frammentando in molteplici *border* mentali le coscienze delle popolazioni che abitavano a cavallo di questa linea.

La parola *workshop* come denominativo del BAW/TAF restituisce l'idea di un laboratorio impegnato a comprendere ciò che avviene in questa zona, piuttosto che il nome di un gruppo di artisti. Non a caso, alcuni fondatori del BAW/TAF provenivano dalla precedente esperienza *chicana*, che si era affievolita verso la fine degli anni '70. Ad essi apparteneva Victor Ochoa, il quale mi racconta durante un'intervista:⁴

I am one of the original founders of the Centro Cultural. [...] We had different disciplines and artists: poets, dancers... we had all the different disciplines, etc. So we were going to a different direction and - you know - I think in 1984 we received a grant. [...] I was a director there at the Centro, and we decided what kind of a project we wanted to do..., and we came up with this thing on the border. So, then, what we did was starting to invite artists to dialogue about doing some project about the border as a group of artists.

⁴ Intervista di Andrea Masala a Victor Ochoa, San Diego (CA), 9 dicembre 2018.

Assieme a Ochoa si radunarono attorno al Centro Cultural de La Raza (un edificio espositivo del Balboa Park di San Diego, sede del gruppo), gli artisti Michael Schnorr, David Avalos, Sara-Jo Berman, Isaac Artenstein, Guillermo Gómez-Peña e Jude Ederhart. Tutti vantavano trascorsi, linguaggi artistici, idee, genere, provenienza e cultura differenti: alcuni di loro, infatti, erano statunitensi, altri *chicanos*, altri ancora messicani.

In base a quanto affermato finora, non sarebbe una forzatura intendere questo aspetto come una prima influenza da parte dello spazio sulla *border art*. La provenienza degli artisti da luoghi differenti causò, infatti, la convergenza di molteplici linguaggi, di diversi panieri tematici, di più medaglioni iconografici. Ogni artista rappresentava quasi un'enclave del proprio Paese, del quale portava con sé i tratti, la lingua e le principali caratteristiche. Per questo motivo, il periodo di attività del BAW/TAF viene identificato come la fase della 'multiculturalità' della *Border Art* (Berelowitz 2003, 143-81). L'eterogeneità etnico-culturale del gruppo vide, inoltre, il numero di artisti partecipanti variare di volta in volta. Le differenze interne si esprimevano anche in termini di genere: tra i sette membri fondatori, solamente due (Jude Eberhardt e Sara Jo Berman) erano donne. Le due artiste, sposate rispettivamente con Isaac Artenstein e Guillermo Gómez-Peña, si ritrovarono spesso a ricoprire un ruolo marginale nei progetti e nelle decisioni nel gruppo. Per questo motivo, nel 1988, decisero di separarsi dal gruppo e di fondare con altre artiste un corrispettivo femminile del BAW/TAF, da loro denominato Las Comadres (Sánchez 2007, 158-201).

Le differenze proprie del gruppo finirono per complicare ulteriormente la difficoltà implicita nel parlare di *border* a Venezia. Infatti, oltre che ricreare una dimensione spaziale, il gruppo dovette amalgamare più approcci, tecniche e *background* culturali in un'opera, che sarebbe dovuta risultare come un intervento coeso e unitario. Da qui nacque l'articolazione linguistica di *Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?*.

Come si può evincere dal disegno progettuale, l'installazione consisteva in una stanza di sei metri di altezza, sei di larghezza e sei di profondità. Dall'esterno la pianta risultava quadrata ma all'interno essa aveva una forma triangolare dettata dalla presenza di due muri progressivamente convergenti. La parete di fondo e il soffitto erano oscurate da un rivestimento in plastica nera, che faceva scomparire lo spazio esterno a favore di una dimensione spaziale 'altra'. Le pareti laterali incrementavano questa sensazione: a sinistra erano presenti delle fotografie e a destra dei *murales* a carboncino entrambi raffiguranti il paesaggio della zona frontaliera. Nella parete decorata con i *murales* erano incastonati quattro schermi che proiettavano degli estratti di alcune precedenti *performance* del gruppo riguardanti tematiche come le atrocità della conquista e della colo-

nizzazione europea del Nuovo Mondo, l'invasione di Panama e l'abbattimento del Muro di Berlino.

Lo spettatore era invitato ad accedere in questa stanza attraverso una porta sovrastata da un'immagine di Cristoforo Colombo. Una volta all'interno, l'esperienza provata era multisensoriale, oltre che riflessiva. Il visitatore poteva infatti interagire con l'installazione camminandovi dentro e misurando con i suoi passi lo spazio circostante. La convergenza delle pareti interne in un unico punto, se da un lato rendeva questa stanza opprimente, dall'altro, invece, come fosse un corridoio prospettico del Brunelleschi in tre dimensioni, permetteva di sentirsi protagonisti del paesaggio riprodotto ai lati. La vista e l'udito venivano stimolati ulteriormente dalle immagini del *border* riprodotte alle pareti e dai suoni delle proiezioni trasmesse negli schermi; il tatto, invece, veniva chiamato in causa attraverso i piedi.

Quest'ultimo aspetto è solo apparentemente insignificante, dal momento che, come mi conferma l'artista Richard Alexander Lou in un'intervista,⁵ in fase progettuale gli autori chiesero agli uffici della Biennale, tra le altre cose, del materiale 'sporco' da inserire all'interno della stanza. La risposta della Biennale recita il titolo che ho scelto di dare a questo testo: «What kind of dirt do you need? In anycase no smelling dirt».⁶ Questa semplice frase racchiude in maniera emblematica il limite principale costituito dal dover eseguire un'opera per un museo e non sul sito esatto in cui i due paesi si incontrano. In altre parole, la domanda «che tipo di sporco vi serve?» è ciò che meglio testimonia quest'opera come una riproduzione del confine e non come un intervento sul sito originale. Il BAW/TAF aveva chiesto un tipo di sporcizia che ricordasse la terra del deserto, in modo tale da dare al visitatore la sensazione del suolo sotto le scarpe e per restituire il suono del crepitio della terra al passaggio su di essa. A pensarci bene, lo spazio è una cosa che si può percepire pienamente quando si ha la possibilità di muoversi dentro di esso, di attraversarlo e di sperimentarne le dimensioni. La terra, dunque, avrebbe restituito la concretezza dello spazio geografico, della dimensione tangibile e concreta del deserto tagliato in due da una linea immaginaria. In quest'ottica, chi percepiva meglio il confine era il migrante illegale senza documenti, *undocumented* negli USA, che tentava (e questo accade ancora oggi) di perseguire il suo sogno americano viaggiando di nascosto nel deserto quando il cielo era nero come il soffitto di questa stanza.

⁵ Intervista di Andrea Masala a Richard Alexander Lou, 17 dicembre 2018, San Diego (CA).

⁶ San Diego (CA), University of California in San Diego, Geisel Library, Special Collections & Archives, Michael Schnorr Collection of Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo Records, MSS 760, Box 13, Folder 8, *The New Museum exhibit notes and correspondence, 1990*.

L'importanza di questo materiale può essere meglio compresa tramite il suo accostamento spontaneo con gli insegnamenti di Robert Smithson, artista pioniere del concetto di *site-specificity*. Ad esempio, la sua celebre opera *Spiral Jetty* del 1970 consisteva in un'enorme spirale di rocce dentro il *Great Salt Lake* in Utah. La sua peculiarità era il suo essere in costante dialogo con il lago, che ne influenza ancora adesso continuamente colore, visibilità, forma e, dunque, percezione da parte dello spettatore. L'opera è dunque a diretto contatto con le condizioni atmosferiche, geologiche e ideografiche del luogo e vuole far riflettere esattamente sulle caratteristiche di questo determinato paesaggio. Se *Spiral Jetty* rappresentava un chiaro esempio di opera *site-specific* in un contesto naturale, i vari *non-sites* dell'autore avevano accezioni differenti. Esse erano sempre delle opere *site-specific*, ma, in questo caso, consistevano nella riproduzione di un sito all'interno di un contesto museale. Tuttavia, non bisogna intenderle come copie esatte e dettagliate di paesaggi, ma sculture sintetiche, concettuali e simboliche, caratterizzate dall'unione di specchi, materiali organici, terra, sassi raccolti in precedenza dall'autore durante i suoi viaggi lungo paesaggi naturali. Scopo di questi lavori era stimolare una dialettica tra spazio interno e esterno o, meglio ancora, delle riflessioni su tempo, sito, entropia, materia, vista, natura e cultura. In poche parole, la lezione di Smithson riguardava la possibilità di creare opere *site-specific* anche fuori dal sito e i suoi *non-sites* confermavano dunque che ciò era possibile grazie al ricorso a una dimensione concettuale.

Se trasponiamo questo ragionamento alla stanza realizzata in Biennale dal BAW/TAF, risulta più semplice capire come il gruppo fosse riuscito a ricreare il *border* in un contesto differente, come quello del *white cube*. La Biennale era infatti un contesto espositivo dalle caratteristiche più simili all'arido e asettico spazio museale moderno e contemporaneo evidenziato dalla canonica riflessione di O'Doherty (1976). Sebbene non completamente ascrivibile al bianco e alla trasparenza del *white cube*, l'assenza di appigli culturali o paesaggistici, rendeva, infatti, il compito ancora più complicato. Alla maniera di Smithson, pertanto, il BAW/TAF non si limitò a riprodurre un paesaggio in maniera canonica, ma a restituirne una dimensione che unisse tratti tangibili e concettuali. La loro stanza funse da rappresentazione non soltanto di un confine geografico, ma dell'intero sfaccettato concetto di *border*, precedentemente introdotto in base alle sue differenti accezioni. Oltre che restituire la sensazione totalizzante di trovarsi in un altro paesaggio, l'opera del BAW/TAF stimolava la riflessione grazie a un processo di ricostruzione delegato allo spettatore. Ne è prova principale la presenza della foto di Cristoforo Colombo al di sopra dell'ingresso. Se letta in relazione al titolo dell'installazione, si palesa chiaro il messaggio secondo il quale sia necessario passare sotto la colonizzazione di Colombo per com-

prendere il luogo in cui si sta accedendo. Linee di frontiera artificiali e arbitrarie come quella qui presa in considerazione sono tipiche di un territorio post-coloniale, così come lo sono i vari *border* mentali a esse conseguenti e profondamente radicati nelle controversie del *melting-pot* statunitense. In sostanza, se a *Spiral Jetty* era necessaria l'azione della natura per essere considerata *site-specific*, all'intervento del BAW/TAF in Biennale serviva il fattore umano e sociale come nesso tra opera e paesaggio. Il *border*, infatti, è un teatro quotidiano per movimenti e dinamiche sociali, così come il lago è oggetto di continui mutamenti atmosferici e idrografici.

La nostra analisi sta facendo emergere sempre più la volontà del BAW/TAF di raggiungere una dimensione concettuale della *Border Art* tramite l'adozione delle potenzialità comunicative offerte dallo spazio e dal sito, anche quando in realtà ci si trovava ad agire lontano da esso. A questo proposito l'artista Michael Schnorr spiega:

In our specific case "site" has always two sides: it has been determined by nationalistic sparring, has a layered as well as ruptured component, and comes with an established mass media presence. These geo-political realities place the phenomenon of border-as-site in a context other than that of conventional site specific "locations". Accumulated evidence concerning the border-site is thrown into chaos when one realizes that if seen from only one side, the site eliminates its other side. Within the racist and ethnocentric form of this chaos (of the "other") there are four primary models by which the border site might be defined and engaged. To construct tangible, participatory relationships among artists and audience on the site, as well as to redefine a place that is not politically neutral, is the true potential of working with the border-as-site. (Schnorr 1988, 42)

La dichiarazione suggerisce che il BAW/TAF abbia sviluppato la sua riflessione sul *border* lungo due piani principali: quello reale e quello della percezione che si ha di questa realtà. Sostenendo che, se visto da un solo lato, il confine elimina l'altra parte, Schnorr non fa riferimento solamente alla caratteristica implicita ai muri e alle barriere⁷ di bloccare lo sguardo. Egli allude, piuttosto, alla necessità di un approccio alla zona che vada oltre quello dei media, della cultura dominante o di quella minoritaria. Queste finivano sempre per lasciare un'ombra su un aspetto della verità, analizzandone solo una componente, esattamente come fa un muro sul terreno. La necessità espressa dal BAW/TAF era pertanto quella di smettere di ragionare nei termini di uno sguardo 'da questa' e 'da quella parte' e comincia-

⁷ Occorre precisare, tuttavia, che ai tempi in cui agiva il BAW/TAF, non vi era ancora un muro divisorio tra San Diego e Tijuana, ma solamente una recinzione di filo spinato.

re ad adottare un'ottica più evoluta. Questa avrebbe dovuto considerare ogni singolo aspetto e ogni singola prospettiva del *border* in un complesso culturale dai tratti globali che fosse orientato anche verso le similitudini con altri confini critici del mondo.

Tutto ciò giustifica anche la presenza degli estratti delle *performance* proiettati alle pareti. Il loro scopo era di mostrare gli aspetti sociali, umani e psicologici di quel particolare spazio e di aiutare la riflessione del visitatore sul tema. A loro volta, queste facevano parte di una serie composta da sette *performance* mensili, intitolata *Destination L.A.*, eseguita tra il 1989 e il 1990 al Soccer Field, una spianata tra il Canyon Zapata di San Diego e il quartiere Colonia Libertad di Tijuana. Ai tempi il sito si riempiva quotidianamente di migranti, che aspettavano insieme il tramonto per tentare di entrare negli USA di notte. Gli artisti erano soliti cominciare gli eventi disegnando un enorme piano da gioco nel terreno (generalmente un monopolio o una scacchiera) e, successivamente, con l'aiuto di vari oggetti (croci di legno, bare o riproduzioni di monumenti di demarcazione territoriale in polistirolo), mettevano in scena una serie di passaggi trans-frontalieri dapprima da nord verso sud e poi in direzione contraria (Kelley 1990, 24-5). Questo restituisce l'idea che lo spazio si percepisca al meglio in base ai movimenti che esso consente e, nel caso del confine, ciò assume ancora più intensità. Il BAW/TAF presentava il confine come un luogo possibile solamente in base ai passaggi da esso permessi o ostacolati. L'immagine era quella di luogo d'attesa, di passaggio, o meglio, come di quello che il celebre antropologo francese Marc Augé avrebbe definito un 'non-luogo' (Augé 1992). Il rapporto tra la collettiva e questo sito era dunque quello di un paesaggio fisico che era soprattutto teatro di pratiche sociali, culturali e artistiche, in cui processi di territorializzazione e deterritorializzazione partecipano ogni giorno a un gioco intricato (Malagamba-Ansotegui 2001, 72).

L'intervento in Biennale dunque, grazie alla sua accezione sensoriale, esperenziale e concettuale, risulta essere una sintesi non solo della situazione frontaliera, ma anche dei vari approcci dei singoli artisti del BAW/TAF allo spazio. Si potrebbero circoscrivere le loro opere con la chiave di lettura della *site-specificity* in quella che vorrei proporre come una 'doppia via'. Questa può, altrimenti, essere intesa come la predominanza di due tendenze principali nell'adozione del sito. Una di esse è la 'tendenza all'accentramento' e l'altra, invece, è quella 'all'espansione'. In altri termini, la prima corrisponde alle *performance site-specific* eseguite esattamente sulla linea di confine, come *Destination L.A.*, mentre la seconda equivale alle installazioni lontane da essa, tra cui troviamo appunto l'intervento per *Aperto*. Se si riflette ulteriormente su questo dato alla luce di quanto esposto finora, si vede confermato da parte del BAW/TAF il medesimo approccio di Smithson al *site-specific*. Dunque, con la loro insistenza sul sito e sul concetto di *site-specificity*, gli artisti del BAW/TAF ridefinirono

il confine: solamente dopo aver assunto uno *status* di entità solida e fisica e aver assunto il ruolo di un partecipante alla produzione artistica, questo poté diventare successivamente portatile e metaforico per essere presentato a un pubblico più vasto (Sheren 2005, 25).

Questa trasformazione del confine fu lateralmente proprio il motivo che portò alla rottura del gruppo. Il problema era proprio la destinazione che la *Border Art* avrebbe dovuto raggiungere, qualora con destinazione si intenda il contesto espositivo e istituzionale, piuttosto che il contesto geografico.

Si pensi agli spazi della Biennale di Venezia: sebbene il sistema dei Padiglioni possa ricordare, di fatto, quello di una riproposizione ideale e virtuale dei confini nazionali, la circolazione di persone al loro interno non viene affatto bloccata ma, al contrario, incoraggiata. La Biennale Arte è infatti un enorme contesto culturale e artistico dove, una volta ogni due anni, converge l'intera comunità artistica mondiale (e non) che riflette nell'acqua della laguna veneziana cultura, storia e pensiero contemporaneo. In questo immenso calderone artistico non mancano grandi firme dell'arte contemporanea, come Jeff Koons nella stessa sezione *Aperto* in cui esponeva il BAW/TAF. Fu esattamente l'accostamento a grandi firme e a grandi istituzioni a generare dissidi interni al gruppo, che si sarebbero addizionate alla già descritta eterogeneità interna che lo contraddistingueva.

In realtà il gruppo avrebbe continuato a lavorare ancora, anche se con un numero di partecipanti ridotto ai minimi termini. La data convenzionale per indicarne lo scioglimento equivale, tuttavia, a quella della loro partecipazione alla Biennale di Venezia. Responsabile di ciò non fu propriamente la mostra veneziana, ma una più generale attitudine da parte dei *border artists* a collaborare con istituzioni simili ad essa. Nel 1989, infatti, il Museum of Contemporary Art of San Diego si era rivolto al National Endowment for the Arts (NEA), agenzia federale statunitense per la promozione degli artisti, al fine di intraprendere un progetto di tre anni a carattere bi-nazionale, che sarebbe sfociato nel 1993 nella mostra *La Frontera/The Border Art About the Mexico/United States Border Experience* (Bere-lowitz 2003, 168). Il ricorso a un'istituzione tipica del mondo dell'arte statunitense, gestita ai tempi principalmente da persone di etnia *anglos*, portò l'artista del BAW/TAF Guillermo Gómez-Peña a lamentare una specie di 'svendita della *Border Art*'. In un articolo del 1991 intitolato *Death on the Border: An Eulogy to Border Art* egli affermò:

A movement that began as an attempt to dismantle Anglo-Saxon patriarchal authority end up being appropriated, controlled, promoted and presented by Anglo-Saxon patriarchs... The border as metaphor has become hollow. Border aesthetics have been gentrified and border culture as a utopian model for dialogue is temporarily bankrupt. (Gómez-Peña 1991)

Se si riconsidera nuovamente lo sviluppo temporale della *Border Art*, già il suo distacco dalla *Chicano Art* presenta una tendenza da parte di questo genere artistico a espandersi verso contesti geografici progressivamente più lontani, ma soprattutto a raggiungere un pubblico sempre più vasto. La polemica di Gómez-Peña conferma questa attitudine. Separatasi da un'arte minoritaria, la *Border Art*, agli albori degli anni '80, aveva ammesso tra i suoi addetti anche personalità estranee alle poetiche *chicane*, esattamente come Gómez-Peña, che era in realtà originario di Città del Messico o Michael Schnorr, un ebreo statunitense nato a Honolulu e trasferitosi a San Diego.⁸ La *Border Art*, in sintesi, stava via via assumendo un carattere globale anche nei suoi partecipanti, oltre che nei suoi destinatari. A ulteriore conferma di ciò, si sarebbe susseguito tra San Diego e Tijuana dal 1992 al 2005 il festival d'arte contemporanea *InSite Specific*: questo avrebbe permesso la convergenza di artisti provenienti da tutto il mondo sul confine e avrebbe consentito a questi di trattare anche tematiche relative al *border*, a prescindere dalla loro provenienza. Questa equivale alla terza fase della *Border Art*, quella che la Berelowitz definisce, per l'appunto, quella della 'globalizzazione' (Berelowitz 2003, 172) e che vede annullata la polemica su chi sia autorizzato o meno a trattare le tematiche frontaliere e su quali siano le istituzioni escluse o preposte alla promozione di un tale genere artistico.

Dovendo descrivere in sintesi e graficamente l'espansione degli attori della *Border Art*, si può dire che corrisponde a un cammino che assume i contorni e i tratti di un'enorme parabola, i cui vertici - al contrario dei muri di *Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?* - proseguono allargandosi a simboleggiare una crescita e un progressivo allargamento.

Resta dunque da comprendere quale significato e quale ruolo abbia giocato la Biennale all'interno di questa crescita. Non dev'essere infatti casuale la coincidenza tra la fine dell'esperienza del BAW/TAF e la sua incoronazione a gruppo artistico internazionale ottenuta in questa circostanza. La Biennale assume, a questo punto, un ruolo chiave, per comprendere il quale basta osservare la situazione attorno alla stanza buia del BAW/TAF. Oltre a Koons, infatti, esposero accanto ad essa artisti come Lorna Simpson e il Gran Fury, attenti a quelle tematiche, da me descritte in precedenza come *border* mentali: la sessualità, i pregiudizi sull'AIDS, il razzismo nei confronti donne nere americane... In sostanza, la sezione *Aperto '90* agì da arena politica per una serie di problemi che in alcuni luoghi erano senz'altro più sentiti di altri, ma che, in fondo, erano condivisi a livello in-

⁸ San Diego (CA), University of California in San Diego (UCSD), Geisel Library, Special Collections & Archives, InSite Archive, MSS 707, BOX 208, Folder 17, *Michael Schnorr's curriculum*.

ternazionale. Questo venne perfettamente espresso dalle parole del curatore della rappresentanza statunitense di *Aperto*:

Osservando il lavoro degli artisti statunitensi possiamo delineare due fenomeni: la continua espansione dei parametri artistici in termini formali, così come di contenuto e tematica, e, forse in maniera più esplicita, la politicizzazione dell'arte e la preoccupazione per le problematiche sociali negli anni ottanta. La loro opera esemplifica l'ulteriore integrazione fra arte e politica, istanze sociali, economia e religione, un'arte che riesce a travalicare le frontiere del mondo artistico, in netta opposizione con la rimozione formalista dell'arte dal mondo "reale". (Shaerer 1990, 269)

Il comune denominatore tra gli artisti americani poteva essere individuato nella multimedialità e nella tendenza ad affrontare più tematiche allo stesso momento. *Colón Colonizado - Tutto è Mio - ¿De Quién?* fu esemplare in questo senso, ma più importante ancora fu la tensione politico/attivista che accomunò l'opera agli altri lavori. La politica, intesa come azione su problemi comuni, venne rispecchiata anche nella scelta degli artisti invitati ad *Aperto*: vi esposevano, infatti, centoquattro artisti, trentuno dei quali divisi in sette gruppi. La condivisione del processo artistico, dunque, annullava completamente il dogmatico rapporto tripartito autore-opera-spettatore. L'annullamento del singolo creatore andava allora a favore di un'opera riassuntiva che racchiudeva, oltre che più tematiche, anche più autori, approcci, punti di vista e linguaggi. Ancora una volta, la partecipazione del BAW/TAF risulta coerente, soprattutto se la si inserisce nella 'prospettiva internazionale' evidenziata da Shaerer (1990, 269-72). Era questa la propensione ad affrontare problemi comuni a più nazioni e a più persone, in altri termini: problemi politici.

Trattare temi politici spinge sempre a suscitare polemiche; farlo alla Biennale di Venezia significa lanciare benzina nel bracere di opinioni, critiche e discussioni che ogni due anni, dalla fondazione della mostra, brucia puntualmente in laguna. Il Grand Fury aveva infatti accostato un fallo all'immagine di Papa Giovanni Paolo II, Damien Hirst aveva sezionato una vacca e l'aveva immersa nella formaldeide suscitando le ire degli animalisti e degli ambientalisti. Più di tutti, però, fu Koons a suscitare scandalo con la scultura che ritraeva lui e la celebre sex symbol Cicciolina in esplicite pose sessuali. Il decennio si apriva pertanto con una serie di strascichi di poetiche e di problematiche che avevano alimentato gli anni Ottanta, ma adottava una nuova arte, militante e impegnata nel sociale.

La Biennale funzionò da perfetto teatro per mostrare il cambiamento, non soltanto dei parametri della *Border Art*, del rapporto artista-spazio e artista-confine, ma, soprattutto, del periodo politico che si presentava come il *fotofinish* cronologico del Vecchio Millennio.

In estrema sintesi, nell'economia di questo lavoro si è avuto modo di osservare il modo in cui lo spazio 'terzo' della Biennale permise allo spazio binario del confine USA-Messico di diventare uno 'spazio mentale'. Per giungere a Venezia il *border* dovette essere dapprima de-costruito, poi ricostruito e infine reso applicabile a ogni contesto. Questo processo rispecchia l'espansione in ogni campo dell'esperienza umana del concetto di *border* e presenta la Biennale di Venezia del 1990 come un piccolo tassello che consentì, almeno alla *Border Art*, di seguire la medesima espansione a macchia d'olio. Infine, il BAW/TAF confermò che il problema dei confini non era affatto finito con Berlino, ma era ancora presente e pressante oltreoceano o, se non altro, che l'unico modo di non sentirsi oppressi da questi confini è sempre quello di affrontarli, di superarli, di voltarsi verso essi come faremmo davanti a un muro alle nostre spalle.

Bibliografia

- Alzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco (CA): Aunt Lute Books.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Barnett, Alan W. (1984). *Community Murals. The People's Art*. Philadelphia (PA): The Art Alliance Press.
- Berelowitz, Jo-Anne (2003). «Border Art Since 1965». Dear, Michael; Leclerc, Gustavo (eds), *Postborder City. Cultural Spaces of Baja California*. New York: Routledge, 143-81.
- Casey, Edward S.; Watkins, Mary (2014). *Up against the Wall. Re-Imagining the U.S.-Mexico Border*. Austin (TX): University of Texas Press.
- Chávez, Patricio (1993). «Multi-Correct Politically Cultural». Chávez, Patricio; Grynsztejn, Madeleine; Kanjo, Kathryn (eds), *La Frontera/The Border. Art About the Mexico/United States Experience*. San Diego (CA): Centro Cultural de la Raza; Museum of Contemporary Art San Diego.
- Davalos, Karen Mary (2001). *Exhibiting mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora*. Albuquerque (NM): University of New Mexico Press.
- Di Martino, Enzo (2003). *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*. Venezia: Papiro arte.
- Gómez-Peña, Guillermo (1991). «Death on the Border: An Eulogy to Border Art». *High Performance*, 55, 16(3).
- Greppi, Carlo (2019). *L'età dei muri. Breve storia del nostro tempo*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Kelley, Jeff (1990). «Border Art». *Art Forum*, March, 23-4.
- Malagamba-Ansotegui, Amelia (2001). *Tracing Symbolic Spaces in Border Art: de Este y del Otro Lado*. Austin (TX): The University of Texas at Austin.
- O'Doherty, Brian (1976). *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*. Santa Monica (CA): The Lapis Press.
- Sánchez, Rita (2007). «Chicanas in the arts, 1970-1995: with Personal Reflections». Griswold del Castillo, Richard (ed.), *Chicano San Diego. Cultural Space and the Struggle for Justice*. Tucson (AZ): The University of Arizona Press.

- Sheren Ila, Nicole (2005). *Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US-Frontera, 1968-present*. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology.
- Schnorr, Michael (1988). «Site Redefinition». *The Border Art Workshop (BAW/TAF) 1984-1989, A documentation of 5 years of interdisciplinary art projects dealing with U.S.-Mexico border issues (a binational perspective) – Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) 1984-1989, documentación de 5 años de proyectos de arte interdisciplinario sobre asuntos de la frontera de Estados Unidos con México (una perspectiva binacional)*. San Diego (CA): Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, 1988.
- Zaccaria, Paola (2004). «Border Crossing». *Cultural Studies. Dizionario degli studi culturali*, 1-11.