

HACK THE BORDER. RECUENTO DE INTERVENCIONES FRONTERIZAS.¹

REVISIÓN DEL ARCHIVO INSITE

HACK THE BORDER. COUNT OF BORDER INTERVENTIONS. INSITE FILE REVIEW

CHRISTIAN MOISÉS ZÚÑIGA MÉNDEZ

Universidad Autónoma de Baja California, México

<https://orcid.org/0000-0002-1327-7864>

zuigac@uabc.edu.mx

Recepción: 19 de marzo de 2024

Aprobación: 25 de junio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.v0i18.23067>

RESUMEN

En este artículo se hace una crítica de obras artísticas que proponen una ruptura simbólica de la frontera entre México y Estados Unidos como estrategia para la producción de significado. Para tal fin, se hizo una revisión del archivo del festival Insite, particularmente de las ediciones realizadas entre 1992 y 2005, identificando aquellas que tienen a la frontera o el muro fronterizo como su tema principal, y concentrándose en seis instalaciones llevadas a cabo en el muro o la línea fronteriza o sus proximidades.

Palabras clave: frontera, muro fronterizo, intervenciones, arte público

ABSTRACT

This article reviews artistic works that propose variations of the symbol of breaking the border between México and the United States as a strategy for the production of meaning. To this end, a review of the InSite festival archive was carried out, particularly of the editions between 1992 y 2005, identifying those that have the border or the border wall as their main theme, and concentrating on six installations carried out in the wall or the border line or its proximities.

Keywords: border, border wall, interventions, public art

¹ El título de este artículo se retoma del campamento Borderhack, desarrollado justo en el muro fronterizo que divide San Diego y Tijuana, en septiembre del año 2000, organizado por el laboratorio Cinematik, y que tenía como propósito declarado en su manifiesto “entender la frontera, saber lo que representa y tomar conciencia del papel que jugamos en ella” (Ilich y Rosales, s/f).

INTRODUCCIÓN

La frontera, la línea y el muro fronterizo constituyen un elemento estructural de Tijuana y otras ciudades fronterizas en el norte de México. Al mismo tiempo, tienen un impacto que trasciende el ámbito local y se extiende no solo en los territorios adyacentes, sino a escalas globales. El muro fronterizo es un dispositivo asociado a las relaciones culturales, políticas y económicas entre México y Estados Unidos, y un instrumento retórico que construye al otro como enemigo, como una amenaza moral y cultural para justificar una política económica basada en la guerra.

La construcción del muro fronterizo es producto de una economía de guerra y de un gasto público orientado a la militarización de la frontera entre México y Estados Unidos. Si bien los intentos del gobierno estadounidense por regular el flujo de intercambios en la frontera se remontan a la década de 1950, el muro fronterizo emerge en el territorio durante los años 90 del siglo pasado bajo el argumento de contener la migración ilegal y el tráfico de narcóticos hacia los Estados Unidos, y evoluciona permanentemente bajo la militarización, la vigilancia y la tecnificación (Alonso, 2022; García, 1987).

Entre sus posibles aproximaciones, el muro fronterizo es abordado como objeto de interés artístico, pues dado su peso social y cultural, ofrece diferentes posibilidades para su representación o intervención. El muro fronterizo adquirirá especial relevancia con Insite, un evento llevado a cabo entre 1992 y 2005 que tomó la frontera y las poblaciones aledañas como elemento central.

Este artículo se centra en la identificación y análisis de obras artísticas que proponen una intervención del muro fronterizo a partir de la ruptura simbólica del mismo, expresada de distintas maneras. Para ello, se clasificaron y analizaron las obras desarrolladas en el marco del festival Insite, que tuvo lugar en la región Tijuana-San Diego entre 1992 y 2005, buscando elementos iconográficos que propongan una ruptura simbólica del muro fronterizo. Para enmarcar esta revisión, se hace una contextualización histórica de la frontera, seguido de una revisión de conceptos que nos permiten abordar la frontera como una forma susceptible de ser intervenida, particularmente del concepto de iconoclasia.

APUNTES SOBRE LA FRONTERA

La frontera México-Estados Unidos, como hoy la conocemos, es el resultado de un proceso evolutivo a lo largo de casi 200 años. El evento que le da origen es la guerra entre México y los Estados Unidos (1846-1848), en la que nuestro país pierde más de la mitad de su territorio. Este episodio queda instalado en el imaginario nacional como una de las heridas más profundas. Posterior a la guerra, ambas naciones firman el Tratado Guadalupe-Hidalgo, donde se delimitaron los nuevos territorios, aunque la frontera no quedó claramente delimitada hasta 1880.

Hemos de considerar que el territorio tiene una vida cultural que va más allá de esta periodización. Antes que el Tratado de Guadalupe-Hidalgo fue Aridoamérica y la Nueva España. Entre el siglo XIX y el XXI, diferentes acontecimientos dieron forma al territorio fronterizo: Las políticas de colonización de Porfirio Díaz, la Revolución Mexicana o la Ley Volstead y La prohibición (1919); la Segunda Guerra Mundial y el Programa Bracero (1942-1962); la Ley de Inmigración y Nacionalidad (1952); la Operación Wetback (1954); los diferentes programas tendientes a la industrialización de la frontera establecidos entre las décadas de 1970 y 1980; la Ley Simpson-Rodino (1987); la propuesta 187 (1994); el Tratado de Libre Comercio; las operaciones Blockade/Hold the Line (1993); Guardián (1994); las acciones que le antecedieron; la Ley de Reforma de Inmigración Ilegal y Responsabilidad de Inmigración (1996); los eventos relacionados con los atentados del 11 de septiembre; la guerra contra el narcotráfico; la Ley de Valla Segura o Secure Fence Act (2006) o la Iniciativa Mérida (2008), entre otros. Es decir, que el territorio presente es el resultado de la sedimentación y yuxtaposición de procesos y eventos que le fueron configurando a lo largo del tiempo (Alonso, 2022; García, 1987).

El punto de inflexión es el inicio de la construcción del muro, el 1 de octubre de 1994, como parte de la Operación Guardián del gobierno de los Estados Unidos (Alonso, 2022). Si bien hay antecedentes previos al muro de 1994, con este acontecimiento inicia la narrativa actual del muro fronterizo, caracterizada por una constante transformación del mismo y de su entorno, además de las variadas implicaciones que tiene en las escalas local, regional y global.

La delimitación del territorio, el establecimiento de la frontera y la construcción del muro dan pie a distintas realidades o narrativas socioculturales: los braceros, los pachu-cos, los chicanos, la del norte de México, o los migrantes —mexicanos y de otras nacionalidades— que intentan cruzar la frontera hacia los Estados Unidos. Lo cual deriva en problemáticas económicas, sociales, culturales o ambientales. Esto ha dado pie a la creación de distintas representaciones estéticas de la misma.

ICONOCLASIA

En este artículo se revisan obras que proponen, de distintas formas, una ruptura simbólica del muro fronterizo. Consideramos que la iconoclasia nos permite comprender esta acción, posteriormente analizar las estrategias conceptuales y visuales para lograr dicha ruptura.

Romero (2003), señala que la iconoclasia es la intervención política de la imagen, entendida ésta como capital simbólico, que pone en circulación determinados valores históricos, sociales, culturales, políticos o religiosos. Durand (2000), nos permite señalar que la iconoclasia fue el instrumento de programas de renovación o modificación de los imaginarios sociales. En los casos que se mencionan no se trata solo de una renovación,

sino la creación de un nuevo programa iconográfico que cancela y sustituye a otro. Un ejemplo de ello es el cristianismo, que a lo largo de su historia enfrentó y destruyó otros imaginarios culturales y religiosos para imponer su credo. Del mismo modo que enfrentó luchas internas e incluso fracturas, como la Reforma.

Podemos ubicar el origen de la iconoclasia durante el imperio bizantino, cuando León III buscó combatir la idolatría mediante la destrucción de íconos paganos (Díaz, 2017). La iconoclasia se presenta en distintos momentos de la historia, como una estrategia de control político de la imagen, como Florencia en el siglo XV, la evangelización en el continente americano, la Reforma o la Revolución Francesa; así como distintos momentos durante el siglo XX, el régimen nazi, la revolución maoísta, la destrucción los Budas Bamiyanos por los talibanes en 2001, o de la ciudad de Palmyra por ISIS en 2015, entre muchos otros (Díaz, 2017; Gamboni, 2024; Beranek, 2024).

La iconoclasia también puede entenderse como un acto de resistencia o reivindicación. Pensemos por ejemplo en la destrucción de las efigies de los conquistadores españoles en diferentes puntos del continente americano, la supresión de la bandera confederada o la esvástica, por sus connotaciones de odio y racismo; las agresiones al mobiliario urbano o el patrimonio histórico por parte del movimiento feminista para dar visibilidad a sus demandas (Hernández, 2020). Gamboni (2014) enumera diferentes acciones del movimiento sufragista británico entre 1913, que incluye castillos y otras obras de arte.

La iconoclasia se encuentra visible de manera amplia en el campo del arte, ejercida con distintos propósitos. Por ejemplo, como una crítica entre diferentes corrientes artísticas, como una marca de la transformación del mismo, como crítica hacia la mercantilización del arte o de otros aspectos estructurales o institucionales del mismo. También, como una estrategia para visibilizar una amplia gama de realidades sociales. Las obras que se analizan en este artículo se dirigen hacia un objeto, el muro fronterizo, que cumple una función política que se bifurca en el plano material y en el simbólico. En el material, se concibe como una barrera física que divide dos territorios para detener flujos de personas y de contrabando. En el simbólico, más efectivo que el primero, como una muestra de rechazo hacia el otro.

Las obras que se analizan, si bien no destruyen físicamente el muro, se significan como un acto performativo que cuestiona, pone en tensión y visibiliza dicha función política, su materialidad y sus simbolismos. Nos interesa, entonces, identificar cuáles son las estrategias plásticas o visuales que nos permiten llevar a cabo este propósito.

LA FRONTERA COMO FORMA: FRONTERA, LÍNEA, MURO

Para analizar estas aproximaciones, y la obra artística desde su materialidad, hemos de concebir a la frontera como una forma con la que se interactúa de distintas maneras para denotar su condición de límite geográfico y las connotaciones que de esto se

derivan. Nos interesa analizar las estrategias visuales o conceptuales para lograr este fin, por lo que consideramos pertinente reflexionar sobre la frontera en su condición de forma, y a partir de ello, sobre los recursos que ejercen una fuerza sobre ella para intentar atravesarla.

Para el grupo Groupe μ (1992), la obra artística es un signo plástico visual que tiene la capacidad de resemantizar los signos icónicos, a través de un conjunto de acciones discursivas en las que se pone en juego el vínculo dicotómico de la denotación y connotación. Estos signos plásticos visuales pertenecen a una realidad creada por su autor, y están subordinados a su visión plástica, poseyendo atributos estéticos, pero también funcionales, comunicacionales, culturales y emotivos. De lo que estamos hablando es de la capacidad de producir significado mediante el gesto iconoclasta, que es lo que comenzaron a hacer distintos artistas durante Insite, y que sigue siendo fructífero en obras posteriores al festival. Es decir, la resemantizar el muro fronterizo a través de la denotación y la connotación. En el caso que nos interesa el muro fronterizo o la frontera, como una forma que es intervenida constantemente. Y una parte de esas intervenciones es el intento de atravesarla, son las que llevan a una resemantización y a la creación de nuevas formas.

Tatarkiewicz (2001), nos habla de la forma en cinco concepciones distintas, pero complementarias, en las que interactúan la dimensión material o visible, ante la conceptual. Nos interesa principalmente la interacción entre las definiciones que aluden a “lo que se da directamente a los sentidos” y “la esencia conceptual de un objeto” para referirnos a la forma como contenedora de un significado o intención, que concatenada en una relación sintáctica con otras formas o significados, nos permite establecer un repertorio iconográfico sobre un tema determinado, y a partir de ello, establecer los atributos de un símbolo. Esto es, las distintas posibilidades visuales o plásticas mediante las cuales se interviene el muro fronterizo. Al mismo tiempo, en el plano conceptual, los diferentes aspectos o matices que constituyen la realidad política que representa.

Se retoma las nociones de iconografía e iconología de Panofsky (1987) para abordar la construcción del significado de las obras de arte. De los diferentes niveles de significación a los que alude Panofsky, nos interesa la significación intrínseca o contenido, en las que se investigan “aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (p.49). Los posibles significados de la obra se derivan de la vinculación de una representación con elementos de carácter histórico, social y cultural, mismos que incluso dan pie a su creación. La relevancia de esto radica en el hecho de estar analizando variaciones de la misma acción, atravesar la frontera, a través de diferentes formas o expresiones visuales o plásticas, y de esta manera visibilizar un abanico de problemáticas asociadas a la frontera o al muro fronterizo. En este caso, la frontera, la línea y el muro fronterizo son elementos con una connotación de carácter histórico, político y cultural, que derivan en la categoría de símbolo.

De acuerdo con Lotman (2002), el símbolo, a través de sus dimensiones icónica y de contenido, establece una relación heterogénea con una serie de significados amplios que intentan racionalizarse a través de este. Lotman enlista distintas funciones posibles del símbolo: expresión de un contenido con valor cultural; programas mnemónicos de la memoria cultural y colectiva; vínculo dinámico con el contexto cultural, que lo transforma, pero que también le modifica. Finalmente, Lotman aporta dos cualidades muy significativas para la comprensión del símbolo. La primera, una indefinición entre texto, expresión y contenido, derivado de su carácter activo. La segunda, las diversas posibilidades de sentido que el símbolo encuentra al vincular distintos contextos semióticos a través de su realización o expresión.

La frontera es un símbolo de gran visibilidad y con profundos significados en nuestra cultura, dado su papel en la historia de nuestro país, que ha dado pie a representaciones provenientes de distintos campos de la cultura. Incluso con expresiones visuales o gráficas asociadas, como el contorno del territorio nacional o el muro fronterizo, de muy fácil identificación. En las obras analizadas se hace evidente este carácter activo, en el que interactúan expresión y contenido, así como la vinculación de los distintos contextos semióticos, dados los múltiples sitios desde donde la frontera puede ser mirada y representada.

En estas obras, situados en el plano de lo visual, nos interesa el gesto o intención de atravesar la frontera, materializado de distintas formas. En este gesto se hace presente una acción que denota un movimiento, tanto visual como conceptual. Para este fin, revisamos a tres autores que nos permiten estudiar este dinamismo en el plano icónico o iconográfico. En primer lugar, Luiz Martino (2005), al hablar de comunicación, identifica tres macrodominios en los que sucede la comunicación: objetos inanimados, seres vivos —plantas y animales— y la sociedad. Para hablar del primer macrodominio, señala procesos básicos de intercambio de fuerzas o de energía, es decir, movimiento y fuerza aplicados sobre un cuerpo.

Todo sistema de intercambio de fuerzas o de energía puede describirse como un proceso comunicativo: emisor (primera bola), receptor (segunda bola), mensaje (fuerza) y efecto (desplazamiento). Están ahí, por analogía, todos los elementos que por tradición se usan en la descripción del proceso de la comunicación humana. Por consiguiente, el mundo de los seres inanimados podría describirse como un gran diálogo, a partir del agenciamiento de la materia individualizada o de la mecánica de los cuerpos físicos. Es claro que una descripción con base en la química no altera de forma significativa el sentido de la comunicación presente aquí: se trata de un tipo de "relación" que es posible precisar como acción-reacción. (p. 77)

Este dinamismo se hace presente al tensar, borrar o atravesar la frontera, generando un intercambio de materia y energía entre dos cuerpos, pero también de información y de un amplio espectro de significados culturales. Dondis (2002) identifica la tensión y el

contraste como elementos disonantes en los procesos de sintaxis y la comunicación visuales. A partir de ellos es que se construye el mensaje visual en dimensiones que van de la representación, al simbolismo y a la abstracción. Estas tensiones sobre la forma pueden sintetizarse en acciones o representaciones que denotan la ruptura de una forma establecida como estrategia para la expresión de un significado y la construcción de un símbolo. Derivando en una riqueza de representaciones y metáforas visuales que explotan dicha tensión y se asocian con diversos significados culturales.

Del urbanista Kevyn Lynch (1960), retomamos la noción de la imagen urbana, que integra elementos de percepción sobre la estructura de la ciudad. Lynch nos aporta los conceptos de sendas —caminos—, bordes —“límites entre zonas diferentes”—, hitos o mojones —puntos de referencia—, nodos —puntos de confluencia e intercambio— y barrios —zonas urbanas con un grado de homogeneidad— para analizar posibilidades de clasificación de las formas que integran la estructura urbana. Por un lado, permiten identificar y flujos de personas, energía e información, características del tejido urbano, tipos de actividades, puntos de referencia, fronteras y filtros entre un espacio y otro. Por otro lado, al delimitar elementos de la estructura urbana, todos contienen una característica liminal, muy particularmente los bordes y los nodos, al permitir, en menor o mayor medida, los intercambios. La frontera cumple tres de estas funciones: borde, nodo e hito. Borde, porque como tal señala el principio y fin de dos territorios en varias escalas; nodo, como ente regulador de flujos entre ambos territorios; e hito, como referencia en el paisaje.

A partir de estas definiciones, planteamos a la frontera, la línea y el muro como formas que derivan en símbolo: la frontera es una división impuesta sobre un mismo cuerpo, no una sino varias veces, que crea y separa dos cuerpos que históricamente son uno solo, conteniendo su energía, pues se encuentran en un constante intento de reunificación. Cuerpos en reposo, a la expectativa. Cuerpos que no avanzan, pero comunican. Cada acontecimiento representa una energía acumulada que se manifiesta a través de la frontera y los intentos de atravesarla. La respuesta a esa energía ha sido fortificar la línea: primero con la vigilancia y luego con el muro. Esa energía se alimenta de sí misma en cada intercambio, en cada túnel, en cada persona que la atraviesa, en cada muerte. En este caso, deseamos integrar un repertorio de representaciones estéticas de la frontera, explícitamente de la línea y el muro fronterizos, de distinta índole, pero en las que se encuentre presente un conjunto de intenciones que van desde la tensión hasta la ruptura misma de alguno de estos elementos.

En el caso que abordamos, la iconoclasia la encontramos en obras artísticas en las que hay un dinamismo que ejerce una tensión o ruptura de la frontera o del muro fronterizo, tanto a nivel conceptual como en la propuesta visual que presentan: un caballo de Troya, el hombre bala, nubes cruzando el muro, espejos, pícnicos a ambos lados de la frontera, puertas fantasma, dedos que se tocan entre sí, y otros más.

Desde las artes visuales, se han creado piezas que tienen como propósito abordar las diferentes problemáticas derivadas de la división entre dos territorios. Consideramos que una parte aguas para la representación de la frontera ha sido el festival Insite, llevado a cabo en la región Tijuana-San Diego entre 1992 y 2005. Insite tiene como propósito la “producción de obras de artes en el ámbito público”, tuvo un carácter binacional y buscó la colaboración entre instituciones de la región Tijuana-San Diego, tomando en cuenta aspectos geográficos —la frontera—, los efectos del Tratado de Libre Comercio y las leyes migratorias, particularmente la propuesta 187 (Insite, s.f.a).

Sin embargo, una revisión del archivo de Insite nos muestra que, en su primera edición, la presencia de la frontera era mínima y que creció en ediciones posteriores. En el *corpus* analizado no encontramos en realidad piezas que sugieran la destrucción de la frontera, pero sí un planteamiento crítico sobre sus consecuencias en el territorio. Podemos mencionar, si bien lo desarrollaremos en un texto posterior, piezas más recientes que proponen una reubicación de la frontera o su borramiento.

Por tal motivo es pertinente analizar la progresión de este tipo de intervenciones a lo largo de sus cinco ediciones, de las cuales se cuenta con un archivo digital en línea. De la consulta de dicho archivo, podemos encontrar los siguientes resultados. Entre la primera edición y la del 2005, se presentaron un total de 223 proyectos: 44 en la edición de 1992; 72 en la de 1994; 56 en 1997; 27 en el 2000 y 24 en la del 2005.

De este análisis, se identifican proyectos que abordan aspectos de la vida de las comunidades a ambos lados de la frontera, las diferencias o similitudes entre San Diego y Tijuana, temas relacionados con la migración, la cultura u otros aspectos de carácter binario; es decir, comparativas entre México y Estados Unidos en relación con los derechos humanos, la integración o asimilación cultural, el trabajo, el urbanismo, los derechos de los migrantes, la legislación o la vida cotidiana, entre otros.

Además de lo anterior, se identifican proyectos que son una representación de la frontera misma o que toman alguna de sus características para desarrollar un concepto. Representaciones que van desde la similitud hasta formas más desapegadas de su referente, y que a través de diferentes operaciones icónicas buscan hacer presente la esencia del muro o la frontera. Finalmente, proyectos situados en la frontera misma o sus proximidades. Estos se concentran sobre todo en tres puntos: las proximidades de la garita de San Ysidro-Puerta México, el cañón Zapata de la colonia Libertad y Playas de Tijuana.

Cabe señalar que el tema de la frontera, o las relaciones entre México y Estados Unidos, van teniendo un crecimiento dentro del festival a lo largo de sus diferentes ediciones. En la de 1992 solo hay un proyecto realizado *in situ* en la frontera, *Abandonado*, del artista

sueco Ulf Rollof. La instalación se llevó a cabo en las proximidades del Friendship Park,² en Playas de Tijuana, un emplazamiento que adquirió gran importancia por ser un punto para de manifestaciones artísticas y sociales sobre temáticas fronterizas de la frontera. Para 1994, año en que comienza la operación Guardián y la construcción del muro fronterizo, hay cinco proyectos emplazados en la frontera misma, ya sea en la zona de Playas de Tijuana o en el cañón Zapata de la colonia Libertad, y otros seis que son una representación de la frontera, ubicadas en espacios culturales de Tijuana y San Diego. Para 1997, hay ocho instalaciones en la frontera o sus proximidades, emplazados en el cañón Zapata, en Playas de Tijuana y en la zona de la garita de San Ysidro-Puerta México; y seis representaciones de la frontera. En el año 2000, nuevamente hay 8 intervenciones en la frontera, ubicados en Playas de Tijuana, la zona de la garita de San Ysidro-Puerta México, el cañón Zapata y en el cerro del Centinela en Tecate; y una sola representación de la frontera. Finalmente, en 2005 hay ocho intervenciones directas en la frontera o sus proximidades, en Playas de Tijuana y la zona de la garita de San Ysidro-Puerta México.

Las piezas que son representaciones de la frontera permiten hacer evidentes las dinámicas y contradicciones de la frontera y los territorios adyacentes, retomando aspectos políticos, sociales o culturales de ambas sociedades mediante analogías, comparaciones o metáforas. Entre otros, se destacan: *El pasto es más verde* (1994) de Abraham Cruzvillegas; *La bola* (1994) de José Miguel González Casanova; *Tranvía* (1994) de Diego Gutiérrez Cope; *Windows with Wall* (1994) de John Outterbridge; *La línea* (1994) de Eloy Tarcisio; *La Línea* (1997) de Fernando Arias; *The Loop* (1997) de Francis Alys; *Consigned to Border: The terror and possibility in the things not seen* (1997) de Judith Barry; *Awasinake (On the other side)* (1997) de Rebecca Belmore; *El buen vecino* (1997) de Tony Capellán; *El otro lado* (1997) de David Lamelas y *Burro-Patrol* (2000) de Meyer Vaisman.

2 Este parque fue inaugurado en 1971, durante la administración de Richard Nixon, en el sitio donde se ubica el monumento no. 258, colocado luego de la firma del Tratado Guadalupe-Hidalgo. Del lado norteamericano, se encuentra emplazado en el Border Field State Park

Hack the border. Recuento de intervenciones fronterizas. Revisión del archivo Insite

En cuanto a las instalaciones *in situ* en la línea fronteriza o su proximidad, identificamos 29 proyectos que se enlistan en la siguiente tabla:

	Año	Artista	Pieza	Ubicación	Tipología
01	1992	Ulf Rollof	Abandonado II	Cercano al Parque de la Amistad, Playas de Tijuana	Intervención de la frontera.
02	1994	Terry Allen	Cruzar la navaja	Parque de la Amistad, Playas de Tijuana	Intervención de la frontera
03	1994	Helen Escobedo	Junto a la marea nocturna	Playas de Tijuana, adyacente al muro fronterizo	Intervención de la frontera
04	1994	Silvia Gruner	<i>La mitad del camino</i>	Cañón Zapata, colonia Libertad	Intervención de la frontera
05	1994	Ulf Rollof y Michael Schnorr	Abandonado II	Cercano al Parque de la Amistad, Playas de Tijuana	Intervención de la frontera
06	1997	Acconci Studio	Isla en el muro (no realizada)	Cercano al Parque de la Amistad, Playas de Tijuana	Intervención de la frontera, no realizado.
07	1997	Christina Fernández	Llegadas y salidas	Cañón Zapata, colonia Libertad	Intervención en el muro fronterizo y estación de autobuses en San Ysidro
08	1997	Louis Hock	Aguas internacionales	Border Field State Park / Playas de Tijuana	Intervención en el muro fronterizo
09	1997	Ruben Ortiz Torres	Alien Toy UCO	Sede: 1901 Main Street, Barrio Logan	Pieza que eventualmente se situó en la frontera, representación de un elemento del muro fronterizo.
10	1997	Marco Ramírez ERRE	Toy An-Horse	Garita de San Ysidro, sobre la línea fronteriza.	Intervención de la línea fronteriza.
11	1997	Betsabé Romero	Ayate Car	Colonia Libertad, Tijuana y video en Children's Museum/Museo de los Niños, San Diego	Culmina con una intervención en el muro fronterizo.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

CHRISTIAN MOISÉS ZÚÑIGA MÉNDEZ

Hack the border. Recuento de intervenciones fronterizas. Revisión del archivo Insite

12	1997	Daniela Rosell	Molar Dick (no realizado)	Playas de Tijuana	Intervención de la frontera, no realizado.
13	1997	Nari Ward	<i>Untitled Depot</i>	Plaza de Toros Monumental, Aguascalientes y Playas de Tijuana	Instalación
14	2000	Gustavo Artigas	Las reglas del juego	Colonia Libertad y Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas	Intervención en la frontera
15	2000	Arturo Cuenca	You are aquí	Puerta México, San Ysidro	Intervención en la frontera
16	2000	Mauricio Díaz y Walter Riedweg	MAMA	Puente México, San Ysidro	Intervención en la frontera
17	2000	Silvia Gruner	Sueño paradójico	Downtown San Diego in(fo)Site	Intervención en la frontera
18	2000	Alfredo Jaar	<i>La nube</i>	Cañón del matadero, Playas de Tijuana	Intervención en la frontera. <i>In situ</i>
19	2000	Iñigo Manglano-Ovalle	Búsqueda	Plaza de Toros Monumental, Playas de Tijuana	Próxima al muro fronterizo. En Playas
20	2000	Allan McCollum	Cerro del Centinela	Cerro del Centinela, Tecate	Intervención en espacio fronterizo
21	2000	Valeska Solares	Picturing Paradise	Border Field State Park, San Diego y Playas de Tijuana	Intervención en el muro fronterizo. Playas de Tijuana
22	2005	Barbosa & Ricalde	Hospitalidad	Puente Mexico, Tijuana y San Ysidro	Proximidades de la línea fronteriza
23	2005	Max Braxford	Maleteros	San Ysidro y Tijuana	Proximidades de la línea fronteriza
24	2005	Thomas Glassford y José Parral	La Esquina / Jardines de Playas de Tijuana	Playas de Tijuana	Intervención/ Rehabilitación cercana al muro fronterizo, Playas de Tijuana.
25	2005	Maurycy Gomulicki	Puente Aéreo	Río Tijuana	Intervención en la canalización, Río Tijuana
26	2005	Rubens Mano	Visible	Frontera EUA-México y en línea	Garita de San Ysidro

27	2005	Javier Téllez	<i>Bala perdida</i>	Playas de Tijuana	Intervención en el muro fronterizo. Playas de Tijuana
28	2005	Simparch J.	Dirty Water Initiative	San Ysidro y Tijuana	Proximidades garita de san Ysidro
29	2005	Judi Werthein	Brinco	Tijuana, la frontera EUA-México, y Blends, una tienda de zapatos deportivos en San Diego	Intervención en la frontera

Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos del sitio de Internet de InSite.

Esta progresión, junto con aquellos proyectos que son una mera representación del muro fronterizo, ofrece diferentes posibilidades de lectura. Una de ellas es el crecimiento de la frontera como tema principal del festival Insite, a la par de la construcción del muro fronterizo y los diferentes acontecimientos que le acompañaron durante trece años, así como las formas elegidas para construir un determinado significado sobre la frontera. En unos casos, este significado se construye desde las formas elegidas: una maleta que recorre el mundo para evitar la frontera, nubes, un caballo de Troya bicéfalo o un hombre bala que atraviesan la frontera. En otros casos, el énfasis conceptual recae en las palabras elegidas para darle nombre a la instalación: navaja, brinco, puente, visible, búsqueda, esquina, mitad, línea, otro lado, alíen. En otros, la frontera es representada a partir de lo particular: el migra o las cámaras de vigilancia, por ejemplo; o desde las diferentes connotaciones que la frontera puede tener con punto de referencia: punto de vigilancia, de encuentro, de observación, de espera, de descanso, de sacrificio, como lugar sagrado, como destino. O finalmente, a partir de sus posibles cualidades: la frontera como borde, como algo rígido, poroso, o como una cuerda que se tensa.

INSTALACIONES *IN SITU*

Nos interesa analizar muy en particular obras que manifiesten la intención de atravesar el muro o la línea fronteriza. De las diferentes obras que integraron el repertorio de Insite a lo largo de casi 15 años, podemos destacar *The Middle of the road/A la mitad del camino* (1994), de Silvia Gruner; *Toy An-Horse* (1997) de Marcos Ramírez Erre; *Arrivals and Departures/Llegadas y salidas* (1997) de Christina Fernández; *La Nube* (2002) de Alfred Jaar; *One flew over de void/Bala perdida* (2005) de Javier Téllez y *The rules of the game / Las reglas del juego* (2000) de Gustavo Artigas.

En el Cañón Zapata se ubicaron, en diferentes puntos, tres piezas de Insite, y esto sucede por su relevancia como punto estratégico para el cruce de migrantes. Una de ellas

es la instalación *La mitad del Camino*, de Silvia Gruner, que consistió en un conjunto de piezas escultóricas de yeso alusivas a Tlazoltéotl, diosa de la inmundicia o la basura y la fertilidad. A la diosa se le asocia con la lujuria y con la protección a las mujeres durante el parto. Justamente la representación elegida de la diosa es la de una mujer dando a luz sentada. La instalación estuvo ubicada a unos metros de donde iniciaba el muro fronterizo y los migrantes tratan de eludir la vigilancia de la patrulla fronteriza. En esta pieza podremos identificar referentes como las deidades prehispánicas, la madre o el acto mismo de la peregrinación, muy presente en la cultura católica mexicana. Gruner elige esta figura como metáfora para representar a los peregrinos que deciden cambiar su vida, al cruzar la frontera, sin la posibilidad de regresar sobre sus pasos —el parto—. Este regreso, nos dice la artista, no es material sino existencial, en cuanto a las experiencias del migrante. Las piezas fueron elaboradas en la misma colonia Libertad, con artesanos que fabricaban otras artesanías para vender a los turistas que cruzan la frontera (Insite, s.f. b).

Los símbolos utilizados se relacionan con aspectos ceremoniales o religiosos. La instalación *La mitad del camino* es la representación de la última parada de una procesión, o su punto final, antes de adentrarse en territorio desconocido, en lo que simbólicamente representaba el último punto del territorio mexicano, el punto donde iniciaba el muro fronterizo. También puede asociarse en alguna medida con las estaciones del Viacrucis. Otro elemento importante es la noción de parto, presente a través de la deidad a la que está dedicado el pequeño santuario. *La mitad del camino* puede ser entendido como un punto ceremonial para los peregrinos que han atravesado el país, llegando al último punto del territorio mexicano antes de cruzar hacia los Estados Unidos, tratar de eludir a la patrulla fronteriza y enfrentarse a lo desconocido.



Imagen 1. *La mitad del camino*. Instalación. InSite 94, Tijuana. S. Gruner, 1994.

La nube, de Alfredo Jaar (2000), consiste en una nube construida con aproximadamente mil globos blancos que fueron soltados en un sitio llamado Cañón del Matadero, adyacente al muro fronterizo. La pieza representa a los migrantes fallecidos a lo largo de diez años, y los globos fueron liberados durante una ceremonia que incluyó música, poesía y un minuto de silencio. La acción de soltar globos blancos suele asociarse con la esperanza y como una forma de honrar a las personas ausentes fallecidas, y justo este es el significado que se le atribuye por parte de Jaar. Esta intervención guarda relación con otras dos piezas de Jaar. Una es *A logo for America* (1987), un anuncio en la plaza Times Square de Nueva York en el que se interviene el mapa y la bandera de Estados Unidos con la frase “This is not America”, para posteriormente mostrar un mapa del continente americano con la palabra América (Herzog, 2020). El segundo es la pieza *Field, Road, Cloud* (1997), en la que el artista integra una nube a un tríptico fotográfico de paisajes de Ruanda. La nube estaba situada justo encima de la iglesia de Ntamara, donde se llevó a cabo la matanza de 500 personas que asistían a una misa, durante la guerra civil de Ruanda.



Imagen 2. *La nube*. Instalación efímera. InSite 2000, Tijuana. A. Jaar, 2000.

One flew over the border es una de las piezas más espectaculares de esta selección. El 27 de agosto de 2005, un hombre bala es lanzado por un cañón desde Playas de Tijuana y atraviesa la frontera por encima del muro fronterizo, hacia el Border Field State Park en Estados Unidos. El sitio donde fue lanzado, en la playa, en uno de los puntos de cruce de la frontera, y próximo al Friendship Park, es un sitio que ha adquirido relevancia en cuanto al tema de la migración a lo largo de los años. El hombre bala es un objeto que se conecta muy bien con la cultura popular norteamericana. Para la creación de la pieza, Téllez trabajó con pacientes del Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, quienes diseñaron la verbena que acompañó al evento. El hombre bala que atravesó la frontera fue David Smith, quien posee diferentes récords relacionados con su acto. La pieza posee varias asociaciones, unas no tan visibles. La primera de ellas es la parodia de la frontera

mediante el acto circense. La otra guarda relación con temas de salud mental, pues Téllez trabajó con esta comunidad en específico.

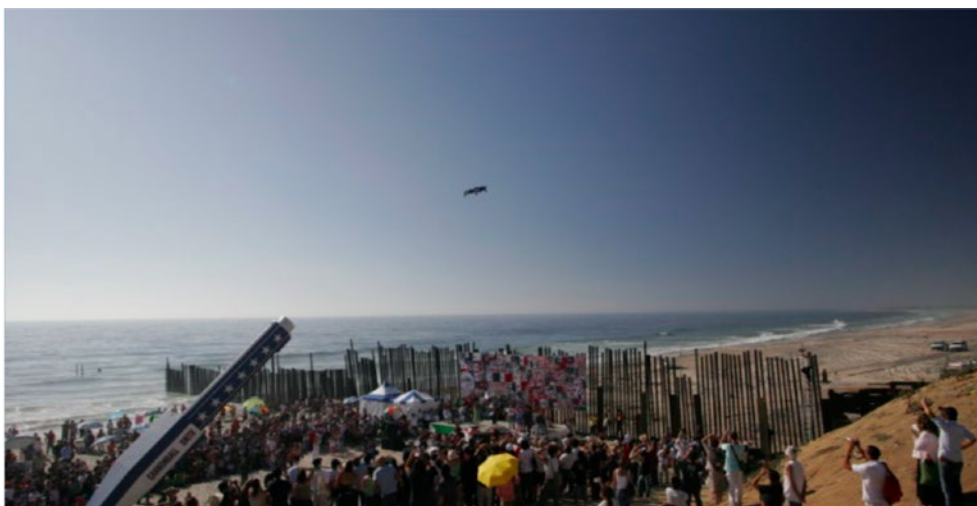


Imagen 3. *Bala perdida.* Instalación efímera. InSite_05, Tijuana. J. Téllez, 2005.

Las reglas del juego (2000) de Gustavo Artigas, es una pieza construida en dos partes. La primera es la realización de un evento deportivo donde cuatro equipos disputaban un juego de *basketball* y otro de *football soccer*. Ambos juegos se llevaban a cabo en la misma cancha y los participantes tenían que buscar la manera de coexistir. La segunda pieza consistió en una cancha de frontón a un costado del muro fronterizo, en el Cañón Zapata. Artigas señala que la cancha de frontón es un comentario sobre los posibles usos del muro como un elemento de juego. Pero la pieza plantea también una metáfora sobre la convivencia entre dos sociedades y culturas completamente diferentes, que tienen que coexistir en un mismo territorio. Cabe señalar que en los registros fotográficos disponibles se observa una canasta de *basketball*, quizá porque es un juego con el que los residentes de la zona se encuentran más familiarizados. De la cancha de frontón aún permanece una plancha de cemento que se confunde con la tierra. También hay que señalar la similitud de la pieza de Artigas con los prototipos construidos durante la administración del presidente Donald Trump, a unos cuantos kilómetros de distancia.

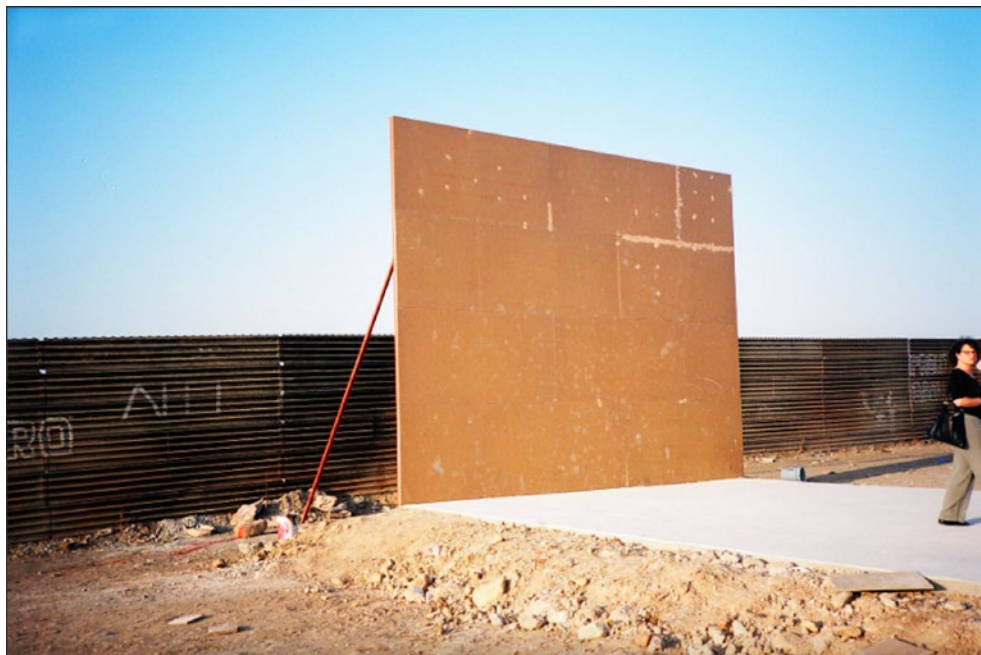


Imagen 4. *Las reglas del juego.* Instalación efímera. InSite 2000, Tijuana. G. Artigas, 2000.

Arrivals y Departures (1997), de Christina Fernández, es una pieza constituida por dos instalaciones distintas, a ambos lados de la frontera. Una consistía en un stand informativo ubicado en una estación de autobuses en San Ysidro, donde se ofrece información sobre los procesos migratorios en la región, poniendo en duda la noción de “ilegalidad”, respecto a la migración. La segunda parte de la pieza consistió en un telescopio que permitía observar los movimientos de la patrulla fronteriza. La instalación se ubicaba en uno de los puntos altos de Cañón Zapata, en la colonia Libertad. Un punto muy importante por donde cruzaron la frontera muchos migrantes, durante muchos años. De la pieza aún permanece en el sitio la base de concreto sobre la que fue instalado el telescopio.



Imagen 5. *Llegadas y salidas.* Instalación. InSite 2000, Tijuana-San Diego. C. Fernández, 1997.

Toy An-Horse, de Marco Ramírez “ERRE”, es una escultura monumental en madera, que representa el mítico caballo con el que los griegos derrotaron a la ciudad de Troya luego de un largo asedio, con un elemento adicional, pues el caballo de Marco Ramírez “ERRE” es un caballo bicéfalo que mira al mismo tiempo al sur y al norte, lo que implica una doble invasión entre dos sociedades distintas, pero también el riesgo que implica para ambas naciones el intentar un engaño sobre la otra, haciendo alusión a la complicada relación entre México y Estados Unidos. También hay que agregar otros elementos como el título, que hace referencia a los caballos de juguete, así como la ubicación de la escultura, emplazada en lo que alguna vez se consideró uno de los cruces fronterizos más transitados del mundo. El caballo de Troya es un ícono fácilmente referenciable, no solo con el episodio en particular, sino con un universo de personajes y relatos como son los héroes, los dioses y sus leyendas.

Marco Ramírez “ERRE” ha continuado desarrollando el proyecto de la frontera en diferentes proyectos, como son *Muros*, *Proyecto prejuicio*, *187 pares de manos*, *Eyes/Ice Tower*, *Amor como primer idioma*, *Paisajes urbanos*, *Delimitations*, *Barras y cerca para siempre*, *Orange County*, *Camino de regreso* y *Líneas paralelas*, entre otros. En estos proyectos se hacen presentes los procesos migratorios, las políticas migratorias de Estados Unidos y/o se incorpora el muro como elemento conceptual de las piezas.



Imagen 6. *Toy An-Horse*. Instalación. InSite 1994, Tijuana-San Diego. M. Ramírez “ERRE”, 1994.

CONCLUSIONES

Suele pensarse, para el arte contemporáneo, que la forma ha sido trascendida por el concepto, sin embargo, en los casos que aquí analizamos podemos encontrar cómo diferentes posibilidades iconográficas conectan con una realidad, y también cómo a través de la metáfora se constituyen como un símbolo que nos permite reflexionar sobre las distintas implicaciones que el muro fronterizo tiene en el imaginario social. Estas metáforas contienen un dinamismo, tal como lo señala Dondis cuando habla de la tensión y el contraste como elementos disonantes para la construcción de un significado, y de esta manera visibilizar una realidad concreta.

En este caso, las obras revisadas ponen en juego aspectos materiales y conceptuales de una forma, la frontera, para encontrar metáforas visuales para señalar diferentes aspectos y matices de esta como realidad sociocultural. Esto no puede condensarse en un aspecto específico, pero como se señala líneas arriba, guarda relación con la vocación de la frontera por ser constantemente reforzada y/o atravesada. De ahí se deriva una relación entre la forma y posibles significados en metáforas que se manifiestan a partir de diferentes soluciones plásticas, o visuales. En todas, el elemento de la frontera es el eje a partir del cual se despliegan en acciones y formas. El aspecto primordial de cuatro de las seis piezas alude al migrante, a los flujos y estrategias para cruzar la frontera. En cuanto a la dinámica migratoria, al situarse en los principales puntos de cruce en aquel momento, hacen un reconocimiento de las estrategias del migrante para cruzar la frontera, así como de la transformación, presente y futura, del territorio a partir de la construcción del muro. A 30 años del comienzo de la Operación Guardián, las dinámicas migratorias se han transformado radicalmente y estas piezas remiten a un momento histórico de los flujos migratorios hacia los Estados Unidos. Por otro lado, hay tributos hacia el migrante, su éxodo o

En *One flew over the void* podemos ver el uso del muro fronterizo como parte de la obra. Es el mismo caso de *Toy An-Horse*, pues la estructura se sitúa justo por encima de la línea que divide a ambos países; o en *La nube* que se sitúa justo encima del muro fronterizo, integrando ese elemento como parte de la obra; en *A la mitad del camino*, el muro es el soporte de las esculturas, convirtiéndolos en parte de un altar. En *Arrivals and departures* el muro funciona como límite y punto de observación de lo que sucede del otro lado. En el caso de *Las reglas del juego*, si bien las piezas se sitúan a un costado del muro fronterizo, no hay una integración completa del muro a la obra, restándole fuerza a impacto a la pieza. Bien podría haberse usado como parte de la estructura del juego, e incluso llevarlo a cabo en ambos lados de la frontera, si bien implicaba una serie de trámites y negociaciones para poder llevarlo a cabo.

Otro elemento a considerar es la referencialidad, presente en el uso de un símbolo histórico y cultural, como es el caballo de Troya, en *Toy An-Horse*, de Marco Ramírez “ERRE”. El origen mítico de este símbolo se remite a la estrategia utilizada por Ulises para derrotar a los troyanos, después de un largo e infructuoso asedio. Tomado como trofeo, el caballo es arrastrado al interior de la ciudad, y por la noche los guerreros salen del caballo, matan a los centinelas y abren las puertas para que entren los guerreros aqueos. El caballo de Marco Ramírez “ERRE” incorpora elementos adicionales, pues es un caballo bicéfalo, lo que implica una invasión doble, entre dos sociedades distintas. También hay que agregar elementos como el título, que hace referencia a los caballos de juguete que se balancean sobre su eje, así como la locación de la escultura, justo sobre la línea fronteriza en la garita de San Ysidro, situada entonces sobre dos países al mismo tiempo, yendo y viniendo en ambas direcciones.

Estas acciones corresponden también a formas de resistencia que hacen visible las problemáticas asociadas a la frontera, a la migración y a la relación entre México y Estados Unidos. Cabe señalar que no son las únicas que se llevan a cabo, pues es común que artistas y/o colectivos u organizaciones de la sociedad civil realicen diferentes tipos de actividades en el muro fronterizo, incluso acciones de carácter individual. Estas acciones abren distintas posibilidades de significación, no solo la de ruptura o apertura del muro fronterizo, que se constituyen como una respuesta a las políticas sobre migración y frontera de los gobiernos de Estados Unidos y México. Podría pensarse en el muro como un espacio aséptico, estéril, sin embargo, la respuesta desde diferentes campos, incluyendo el artístico, es la de proponer distintas formas de intervenirlo, habitarlo o representarlo. Aun cuando es constantemente fortificado y reforzado. Apenas a finales de febrero de 2024, la última versión del muro, que acumulaba cerca de 10 años de intervenciones artísticas y de activistas, fue derribada y sustituida por una versión más alta y agresiva. Se destruyeron las jardineras de un jardín binacional y se colocaron elementos en la parte superior que buscan imposibilitar que las personas puedan treparse a la parte superior del muro. La fortificación del muro y la destrucción que le acompañó resultaría desoladora por sí

misma. Dos días después, un artista visual comenzó a intervenir el sitio con un mural, con el acompañamiento de activistas de ambos lados de la frontera, proponiendo nuevas formas de habitar el muro fronterizo.

REFERENCIAS

- Alonso, G. (2022). Muros fronterizos, operativos de control y leyes: Algunos efectos colaterales de la frontera México-Estados Unidos, 1991-2021. *Frontera Norte*, 34. <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view/2224/2005>
- Beranek, S. (2024). *La iconoclasia en los Países Bajos en el siglo XVI. En Historia del arte XIV: Serie educativa Patrimonio cultural en riesgo (Arques)*. Libretext.
- Díaz, R. (2017). Iconoclasia, performance y la opacidad de la presencia. *Alteridades*, (53), 13-26.
- Dondis, A. (2017). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Ediciones del bronce.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Cátedra.
- García M. (1987). Orígenes y supuestos de la ley Simpson Rodino. *Foro Internacional*, (107), 437 - 442
- Grupo μ (1992). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Ediciones Cátedra.
- Hernández, F. (2020). Iconoclasia en el movimiento feminista. *Visión Criminológica-Criminalista*, (32), 22 - 26
- Herzog, H. (2020). Alfredo Jaar. *En El salón de Hans*. <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/alfredo-jaar-nace-en-1956-en-santiago-de-chile-y-vive-y-trabaja-en-nueva-york/>
- Ilich, F. y Rosales, H. (s.f.). *Borderhack 2000*. http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/ilichtext.html
- Insite (s.f.a). *Art practices in the public sphere*. <https://insiteart.org/insite-94>
- Insite (s.f.b). *Silvia Gruner. La mitad del camino, 1994*. <https://insiteart.org/es/formas-vitales/selecciones-del-archivo/silvia-gruner>
- Jaar, A. (16 de febrero de 2024). *Field, cloud, road*. <https://alfredojaar.net/projects/1997/the-rwanda-project/field-road-cloud/>
- Lotman, I. M. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y función*, (15).
- Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. MIT Press.
- Martino, L. (2005). Elementos para una epistemología de la comunicación. M. I. Vassallo de Lopes, y, R. Fuentes Navarro (Coords.), *Comunicación: campo y objeto de estudio. Perspectivas reflexivas latinoamericanas* (pp. 75-90). ITESO.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial.
- Rodríguez T. (2020). *Del arte urbano como práctica iconoclasta. Un proyecto artístico personal* [tesis de grado, Universidad Politécnica de Valencia].
- Romero, P. (2003). El proyecto 'Archivos FX'. En J. Sánchez y J. Gómez, *Prácticas artísticas y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad* (pp.64-69). Universidad de Murcia.
- Tatarkiewicz W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos.