

01036

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**"EL ARTE EN LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO: inSITE EN LA
FRONTERA TIJUANA-SAN DIEGO".**

TESINA

Que para obtener el diploma de la Especialidad
en Historia del Arte
presenta:

ELSA MARGARITA ARAMBURO VIZCARRA

MÉXICO D.F.

2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**“EL ARTE EN LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO:
inSITES EN LA FRONTERA TIJUANA-SAN DIEGO”.**

	Pág.
I. Introducción.	1
1. Contextualización general.	4
1.1. Artes plásticas en Baja California	7
1.2. Arte y globalización : El caso Tijuana-San Diego.	10
2. InSITE en sus versiones: 1992, 1994, 1997 y 2000. Aspectos organizativos.	15
2.1. Semblanza de algunas obras y actividades significativas en inSITE.	19
2.1.1. Performances.	20
2.1.2. Instalaciones:	22
2.1.2.1. Las visiones artísticas de la frontera.	25
2.1.2.2. Simbología prehispánica.	27
2.1.2.3. El automóvil como signo.	29
2.1.2.4. Espacios cotidianos e históricos.	32
2.1.2.5. Espacios lúdicos	33
2.1.2.6. Fotografía y video arte.	34
2.1.2.7. Arte de la tierra.	37
2.2. Programas de enlace con la comunidad.	39
3. Análisis de las obras de dos artistas específicos.	40
3.1. Marco Ramírez “ERRE”. (inSITE94, inSITE97, ES96 y ES2000.)	40
3.2. Helen Escobedo (inSITE94, inSITE97 y ES96)	54
4. Conclusiones.	65

I. INTRODUCCION

Durante el siglo XX, la idea tradicional de arte identificada con el elemento belleza clásica producto de las disciplinas denominadas Bellas Artes, es fuertemente cuestionada. Para los años sesenta existe una crisis en el concepto, el objeto, la forma, los lugares de exhibición y legitimación artística. Con esta crisis se abren una gama de posibilidades para la creación y la concepción de la obra de arte. Surgen entre otros, con el arte efímero los performances, las instalaciones, el arte de la tierra, el video-arte.

El fenómeno de la globalización económica mundial de las últimas décadas, ha generado cambios drásticos en los ámbitos socioculturales y políticos de todo el orbe. En México, este fenómeno se presenta con mayor dinamismo en ciudades fronterizas con un pasado reciente, como Tijuana, que apenas rebasa los cien años de fundación y que debido a su creciente importancia económica y demográfica, se constituye en un espacio donde converge una compleja problemática directamente relacionada con su situación geográfica. La frontera con el país de mayor poder hegemónico en el mundo y con California, el Estado más próspero de la Unión Americana, es escenario de una dualidad económica, lingüística, étnica y cultural contrastante y de una multiplicidad de eventos como migración, población flotante, narcotráfico, que impactan en el tejido social fronterizo.

La producción plástica que se ha venido realizando a partir de la década de los noventa en el contexto de la región fronteriza, la trascendencia en el ámbito artístico internacional de eventos como inSITE y las Exhibiciones Internacionales de Estandartes, han posicionado a las ciudades de Tijuana -San Diego como un importante laboratorio para la producción de obras de arte acordes con las tendencias más innovadoras del arte mundial. Estas ciudades sin tener una tradición artística reconocida en sus respectivos países, se han constituido en el espacio público donde artistas locales, nacionales y extranjeros, han desplegado su creatividad haciendo uso de su corporeidad en los performances, elaborando obras de arte en sitios específicos, con la utilización de recursos que van desde la alta tecnología hasta materiales de desperdicio. El potencial creativo de estos realizadores, ha aprovechado el cúmulo de vivencias que se experimentan en una zona de contrastes económicos, raciales y culturales, en donde se

generan sentimientos de angustia, dolor, rabia, esperanza, desarraigo, que han servido para la práctica y reflexión del artista y a la conformación de un público receptor, en ocasiones involuntario, que presencia y participa de este arte.

El presente trabajo ha intentado proporcionar un panorama general de las artes plásticas en la zona fronteriza, de los eventos artísticos más significativos, enfatizando en las exposiciones binacionales denominadas inSITE, hasta la versión del año 2000, sus aspectos organizativos y algunas de sus obras más representativas. Por tratarse de una tesina y debido a la gran cantidad de proyectos artísticos realizados en estas exposiciones, ha sido inevitable omitir obras de grande interés y calidad plástica, únicamente se abordaron en forma somera algunas de las obras artísticas que compartieron un género, técnica o temática común. Seleccionamos a dos creadores mexicanos con propuestas artísticas en inSITE94 e inSITE97, y en las Bienales Internacionales de Estandartes. Marcos Ramírez ERRE artista fronterizo y Helen Escobedo, creadora consolidada, con una amplia trayectoria internacional y pionera en México del arte efímero.

En el desarrollo del presente trabajo surgieron algunos cuestionamientos ¿Qué papel desempeña el arte y los artistas en el afán de resignificar el espacio fronterizo? ¿Comparten los artistas las intencionalidades institucionales? ¿Incide este arte en la percepción pública? ¿El carácter efímero de las obras no implica un gasto excesivo para una región con carencias visibles? No encontramos respuestas absolutas, el arte contemporáneo posee múltiples matices al igual que la complejidad fronteriza.

En la riqueza conceptual y plástica de las obras analizadas, converge la historia del lugar, de las personas que lo habitan, los materiales humildes y perecederos, las técnicas novedosas y un sin número de intencionalidades. Las obras efímeras privilegian el aquí y el ahora, la espontaneidad, la frescura. Al término de la exposición o del espectáculo se desmontan, desaparecen. La significación que recibe el lugar con la intervención artística permanece en el tiempo.

OBJETIVOS:

PRIMERO: Contextualizar de manera general el arte contemporáneo en la frontera. Presentar un breve bosquejo histórico del desarrollo de las artes plásticas en Baja California durante las últimas décadas, para posteriormente analizar las repercusiones y contradicciones en el ámbito artístico, que el fenómeno globalizador mundial provoca en la región Tijuana-San Diego.

SEGUNDO: Exponer un panorama general de la organización, bases conceptuales, funcionamiento, desarrollo y trascendencia de los eventos internacionales denominados inSITE en sus distintas versiones, realizados en las ciudades de Tijuana y San Diego; así como de los Salones y Bienales Internacionales de Estandartes efectuados en Tijuana.

TERCERO: Examinar obras de dos artistas específicos: Marcos Ramírez ERRE y Helen Escobedo, participantes en programas de inSITE y Estandartes, partiendo de la crítica, percepción, los enfoques artísticos, históricos, sociológicos, semióticos. Las obras seleccionadas comparten una temática diseñadas para propiciar lecturas, reflexiones y prácticas vinculadas con el espacio y sus distintas interpretaciones en el contexto de la realidad fronteriza.

HIPOTESIS:

El papel del arte en la redefinición del espacio público fronterizo, ya sea para intensificar la carga simbólica de los sitios o para transformar sus significaciones mediante la intervención artística.

1. CONTEXTUALIZACION GENERAL:

Para lograr comprender las manifestaciones artísticas contemporáneas es menester conocer los postulados del pensamiento filosófico, las corrientes literarias, los diversos enfoques teóricos del arte: históricos, estéticos, sociológicos, psicológicos; así como algunos acontecimientos económicos y políticos del siglo XX. La transformación radical en el concepto tradicional de las Bellas Artes, deviene con el surgimiento, en los albores del siglo, de las denominadas vanguardias históricas. Estos movimientos utópicos impregnados de rebeldía, lanzan fuertes cuestionamientos al papel y a la función desempeñada por el arte en la legitimación de las élites de poder. Las nuevas propuestas se oponen a la idea del arte envuelto en un halo subliminal, que concibe al artista como creador de una belleza contemplativa, dotado de originalidad y de una genialidad individual innata; de igual manera, rechazan que la valoración crítica de la obra de arte se base exclusivamente en consideración a su contenido narrativo o la calidad técnica utilizada para lograr la recreación y mimesis de la naturaleza. Simón Marchán Fiz, señala: “Las vanguardias cuestionaban la entera ‘institución arte’, tanto los problemas formales como las actitudes éticas y sociopolíticas o las condiciones de la creación y recepción artísticas”¹.

A partir de la última posguerra, Estados Unidos se convierte en una potencia económica que desplaza a Europa para constituirse en la sede del mundo artístico. Durante los años sesenta las transformaciones en el ámbito de las artes son tan drásticas que se augura de manera reiterada, una inminente muerte del arte, de la estética y de la historia del arte tal como fue concebida desde el Renacimiento con Vasari. Los “estilos artísticos” duraderos y útiles en la clasificación histórica, dejan de servir como referentes teóricos, algunos artistas se alejan de la pintura, rechazan a los museos y galerías, sostienen que comunicar el arte es más importante que poseer objetos artísticos y buscan diferentes públicos y formas de manifestarse.

En el contexto de esta crisis surge el arte efímero, interesado en explorar nuevos campos de la estética con un compromiso social, intelectual y ecológico. La instalación deviene de la escultura por ser tridimensional, tiene en su condición efímera un aspecto

¹ Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte concepto*. Madrid. Akal/Arte y Estética. 1990.pág. .301.

definitorio, su proceso creativo se compone de tres etapas: producción, recepción y destrucción de la obra. En el arte de la tierra, se intervienen y resignifican amplios espacios geográficos, las obras se realizan en su contexto natural, el mar, el desierto, la montaña. Se apropia de la naturaleza artísticamente. En ocasiones su duración es de sólo unos instantes, que al ser captados por aparatos con tecnología de punta en fotografía, video, cine y televisión se difunden y proyectan.

El arte instalación recupera cosas y objetos cotidianos con técnicas y materiales novedosos, frecuentemente perecederos, intensificando su significado o transformándolo. Interviene en estructuras arquitectónicas, transfigurándolas temporalmente. Se realizan instalaciones ubicadas en sitios públicos, para ser dirigidas a un número mayor de receptores involuntarios, a los que se interpela, buscando una respuesta de asombro, reflexión, rechazo o complacencia.

Los happenings y los performances, germinan como un arte alternativo, con una estructura alógica contraria a la estructura narrativa y lógica del teatro. El performance es un arte efímero, no objetual, inasible, involucrado en el uso de la corporeidad; su pretensión es “sacar al teatro del teatro,” un arte que articula vida y movimiento, usa la expresión corporal en búsqueda de la celebración del momento, improvisadamente aspira a generar una interacción real con los espectadores, induciendo en ellos y en el artista una reacción inesperada. En el manifiesto reproducido por J. J. Lebel *El happening 1966*, se afirma: “ El happening no es una ceremonia invariable, sino ante todo, un estado de espíritu, una videncia, un poema en acción en el cual cada uno injerta un movimiento o una parálisis, una pulsión expresada o reprimida, una sensación de fiesta o de desesperación...”²

A pesar de las declaraciones funerarias en torno al arte y de la imposibilidad de una definición unívoca del mismo; la producción pictórica, escultórica y plástica en general, continúa exhibiéndose en museos y galerías. Las publicaciones de críticos e historiadores del arte sobre obras, exposiciones y creadores se han multiplicado, el mercado del arte es cada vez más próspero. El mejor lenguaje para expresar la sensibilidad sigue siendo el artístico. Las llamadas “artes alternativas o emergentes” han venido a enriquecer la imaginación y la creatividad en el mundo del arte.

² Cit. Por Simón Marchan Fiz en: *Íbidem.* pág. 393.

Las exposiciones internacionales de arte contemporáneo, a partir de la década de los noventa, empiezan a dar cabida a las manifestaciones artísticas del tercer mundo, se abre un gran mosaico de lenguajes en donde coexiste lo premoderno, la modernidad y la posmodernidad, el arte se caracteriza por la diversidad y el multiculturalismo. De acuerdo con Ana Maria Guasch, en la “Magiciens de la Terre” presentada en el Centre Georges Pompidou de Paris: “La pretensión era pues plantear el concepto de aldea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente ‘cohabitara’ con el arte de otras culturas definidas desde occidente en términos de su otredad”.³ El presente trabajo se desarrolla en el marco de exposiciones que muestran esta diversidad.

³ Ana Maria Guasch. *El Arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona. Ed. Del Serbal. 1997. pág. 397.

1.1. LAS ARTES PLÁSTICAS EN BAJA CALIFORNIA

Son muchos los factores adversos que ha debido sortear la plástica bajacaliforniana para consolidarse. El centralismo y la consecuente falta de apoyos para una zona tan alejada del Distrito Federal, la ausencia de una tradición artística por tratarse de un estado joven conformado por emigrantes, la falta de instituciones formadoras de artistas, la presencia de una élite empresarial, comercial y política, poseedora de una riqueza reciente y un desinterés por los aspectos artísticos y culturales; son circunstancias, que durante algún tiempo sirvieron para referirse a la región en términos de “desierto cultural” y que paradójicamente han propiciado, en las últimas décadas, una intensa actividad creativa motivada por un ambiente fresco, desinhibido, libre y abierto a novedosas formas de expresión artística.

Durante la primera mitad del siglo XX, la actividad plástica en la región, se caracterizó por la venta de cuadros destinados al turismo, singularmente los pintados sobre terciopelo negro, populares de los cincuenta hasta los setenta, con figuras de desnudos femeninos, de John Wayne, Elvis Presley, tigres de Bengala y sobre todo Cristos⁴; las pinturas decorativas en hoteles, cantinas y restaurantes; algunos intentos de pintura mural en salas cinematográficas y en escuelas; así como clases de dibujo o pintura impartidas en las secundarias como talleres complementarios para la formación artística. En 1955, a instancias del pintor muralista Jesús Álvarez Amaya y del maestro Fernando Robledo Avalos se creó en Mexicali la Escuela de Artes Plásticas “José Clemente Orozco” y en 1956, artistas que arribaron a Tijuana desde distintas partes de la república formaron el “Círculo de Arte y Cultura A. C.”

La Universidad Autónoma de Baja California fue fundada en 1957, en sus Departamentos de Difusión Cultural se han organizado de manera esporádica exposiciones y concursos de obra pictórica. En la década de los ochenta se crearon las galerías dependientes de Extensión Universitaria con sedes en Mexicali, Tijuana, Ensenada y posteriormente en Tecate. Es apenas en el 2003 que la Universidad creó la Escuela de Artes Plásticas.

⁴ Zavala, Paco. “Se hace justicia a los pintores de la Avenida Revolución”. San Diego, Ca. *La Prensa de San Diego*, Núm. 28, 11 de julio del 2003. Pág. 2.

A partir de los años setenta se fueron conformando las Casas de la Cultura en el Estado: Mexicali (1973), Tijuana (1977), Ensenada (1977).

Durante la década de los ochenta cuando se inauguraron nuevos espacios y se creó una infraestructura cultural y artística. El Centro Cultural Tijuana (Cecut), conocido como “la Bola,” fue inaugurado en 1982, gracias al impulso del auge petrolero. El moderno complejo arquitectónico diseñado por el Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, se conforma de museo, teatro, cine planetario, salas de lectura, conferencias y exposiciones, representa un hito de la ciudad de Tijuana y la oportunidad de promover a nivel nacional e internacional a los artistas locales que cuentan por fin, con un lugar digno para la exhibición de sus obras. Conjuntamente se van creando nuevas opciones de distribución y exposición de la obra plástica en galerías talleres y asociaciones de artistas.

La cantidad y calidad de artistas ha venido en aumento en las últimas décadas. Incentivados para participar en exposiciones, en 1963 se realiza una muestra intercultural con artistas de San Diego; en 1972 Tijuana es sede de Mexpo72, donde se exhibe la producción en grabado, pintura y escultura de artistas locales y nacionales; es a partir de 1975 cuando se inicia, organizada por el Gobierno de Estado, la primer Bienal de Artes Plásticas cuya curaduría estuvo a cargo de Raquel Tibol. Las subsecuentes Bienales dan cuenta del crecimiento de la comunidad artística bajacaliforniana.⁵

Cabe destacar en ella a personalidades pioneras de la plástica del Estado que se han forjado un prestigio gracias a su talento y dedicación como Rubén García Benavides, egresado de la Escuela “José Clemente Orozco” de Mexicali, ganador del primer lugar en cuatro ocasiones de las Bienales Plásticas del Estado, participante en exposiciones nacionales y extranjeras. La Universidad Autónoma de Baja California publicó un libro sobre su obra. Carlos Coronado Ortega es otro pintor mexicalense de extensa trayectoria en pintura mural, su obra ha sido merecedora de distintos premios y en 1993 la Universidad publicó un libro de su obra. Es de distinguirse la labor de dos mujeres mexicalenses: Ruth Hernández, pintora, escultora, grabadora y ceramista quien trabaja con texturas y afirma: “me dejó llevar por los materiales no por los estados de

⁵ En el apéndice mencionaremos los nombres de personalidades en las artes plásticas en el Estado.

animo”⁶ y Jacqueline Barajas, pintora, grabadora y ceramista, con una obra oscilante entre lo sagrado y lo profano.

Marcos Brambila, oriundo de Tecate, pintor de oficio y vocación, con paciencia y generosidad ha formado a generaciones en la pintura, la huella de su pintura se encuentra en el Palacio Municipal, la iglesia y en distintos sitios de Tecate. Otro artista pionero es el escultor Salvador Magaña, sin prescindir de la labor educativa, con maestría talla, esculpe y moldea sus figuras al pie del Cuchumá, la mítica montaña tecatense.

Entre Tecate y Tijuana se desplaza la obra y el artista Álvaro Blancarte, nacido y formado en Sinaloa, ha expuesto su arte en México y en distintos países. En el Cecut, plasmó en 1991, un gran mural Titulado “Orígenes,” donde recreó el mito fundacional de los Kumiai, grupo étnico de la región. Importante promotor de la plástica en el Estado, su taller ubicado en el mismo Cecut, ha sido escuela formadora de muchos jóvenes artistas. Ha participado en inSITE y en Estandartes.

Francisco Chávez Corrugado galardonado pintor muralista, fundador del Taller de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California en Tijuana, institución donde lucen sus grandes murales de vistosa policromía en la biblioteca, Vicerrectoría y en distintas facultades.

Con una activa trayectoria plástica, el médico y pintor Tabasqueño Roberto Rosique aborda con sensibilidad social y destreza técnica la temática fronteriza, su obra ha merecido múltiples premios y reconocimientos nacionales y extranjeros. En distintas publicaciones se ha dedicado a promover el trabajo plástico de la región. En el texto “Emigrarte” compila ensayos de reflexión sobre la problemática migratoria y de frontera ilustrándolos con cuadros alusivos al tema.

⁶ Roberto Rosique. *30 artistas plásticos de Baja California*. México. CONACULTA/CECUT.1998.pág..33.

I.2. ARTE Y GLOBALIZACION: EL CASO TIJUANA- SAN DIEGO.

La línea fronteriza marcada en los Tratados de Guadalupe-Hidalgo es semejante, salvo cierta distancia, a la división que dominicos y franciscanos pactaron para la separación de las Californias. La misión de San Diego de Alcalá fundada por Fray Junípero Serra y capital de la Alta California, recibió un importante flujo migratorio gracias a las campañas de propaganda sobre la existencia de oro en California dirigidas por el gobierno estadounidense con el propósito de poblar la región. Filibusteros anglosajones, protestantes y racistas, se asentaron en la zona que tras la guerra con México en 1848, quedó del lado americano.

La inauguración del Canal de Panamá, en 1915 representó para San Diego la oportunidad de ser el primer puerto receptor de mercancías provenientes del Canal. Con el fin de lograrlo se organizó la exposición “Panamá California” en los bosques del parque Balboa, grupos empresariales contrataron al Arquitecto neoyorquino Bertram Grosvenor Goodhue, famoso por sus tendencias historicistas, para el diseño y construcción de una ciudad en miniatura evocadora de la grandeza, el misterio y la poesía de la arquitectura española en su versión americana. Con relación a esta exposición Olivier Debroise señala: “los pabellones de claras reminiscencias churriguerescas -entre las que se alcanzan a reconocer datos del Sagrario de la Catedral metropolitana y de las Catedrales de Zacatecas y Oaxaca, entre otras- fueron levantados a manera de escenografía, con estructuras de madera cubiertas de estuco.”⁷

La exposición fracasó en sus propósitos comerciales, el Senado norteamericano otorgó el carácter de Feria Internacional a la exposición Panamá-Pacífico organizada en San Francisco, al mismo tiempo y con iguales motivos. La decisión parlamentaria se basó en el aislamiento de San Diego por la ausencia de vías de comunicación. Es hasta 1919 cuando la ciudad logró introducir el ferrocarril en su montañosa geografía. No obstante en materia arquitectónica la exposición fue todo un éxito. Los sandieguinos con afán de poseer un perfil de ciudad propio, adoptaron en sus residencias el estilo denominado *Spanish Colonial*, mismo que se extendió a lujosas mansiones en Beverly Hills, San

⁷Olivier Debroise. *Junto a la marea nocturna inSITE94: El archipiélago.inSITE94. Binacional Exhibition and installation of sites specific Art.* San Diego. Ed. By Sally Yard. 1995. pág. 18

Clemente y a elegantes colonias de la Ciudad de México donde también se le ha nombrado “colonial californiano”⁸.

El racismo y la discriminación sufrida por los mexicanos que quedaron del otro lado de la frontera tras la invasión norteamericana y por los que han venido migrando en las distintas épocas han generado reacciones artísticas de grupos chicanos, que a ejemplo de las minorías afroamericanas, se han manifestado en contra de la diferenciación y la segregación. El vehículo de expresión artística que la comunidad chicana adoptó es el muralismo. Los tres llamados “grandes del muralismo mexicano”, Orozco, Rivera y Siqueiros, pintaron murales en los Estados Unidos durante los años treinta, su contenido contestatario, a favor de la clase trabajadora y reivindicador de los valores y símbolos nacionales logró una identificación con el arte chicano que se plasmó en bardas, puentes y edificios públicos.

En 1973, el movimiento chicano obtuvo mediante protestas de la comunidad del Barrio Logan, el espacio del *Chicano Park*, que las autoridades del Condado de San Diego habían destinado para el *California Highway Patrol*. Los terrenos del parque albergan parte del majestuoso puente que conecta a San Diego con la isla de Coronado, en las rampas, paredes y las bases del puente, lucen enormes imágenes de la cosmogonía azteca como la gran figura de Quetzalcoatl, de los héroes de la revolución mexicana, pirámides, la virgen de Guadalupe, los líderes chicanos, el Sub-Marcos y el Che; su vivaz policromía destaca en el paisaje que se aprecia desde tres autopistas⁹.

La frontera del lado mexicano durante largo tiempo se caracterizó por la escasez de agua, alimentos y población. Fue en el periodo cardenista cuando el gobierno mexicano, ante la amenaza de perder más territorio, empezó a tomar medidas para incentivar el poblamiento de la extensa franja colindante con los Estados Unidos: decretó la zona libre, expropió la *Colorado River Company* repartiendo sus tierras a los ejidos del Valle de Mexicali; en Tijuana, expropió el Casino Aguacaliente para convertirlo en un centro escolar. Algunas de estas medidas, aunadas a la oportunidad de establecerse

⁸ Clara Bargellini, “Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial”. *Arte, historia e identidad en América. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. 1993. T.3, págs. 419 y ss.

⁹ Néstor García Canclini. “El Arte Público re-imaginado en la frontera.” *Intrusiones Compartidas. Arte y sociedad en la frontera México/Estados Unidos*. San Diego-Tijuana. CONACULTA-FONCA/inSITE97. 2000.pág. 61.

cerca del poderoso país vecino, provocaron una fuerte migración de habitantes de toda la república a los cinco municipios de Baja California, especialmente hacia Tijuana.

Sobre el origen de Tijuana pesa una leyenda negra y mítica a la vez, nace con una exigua población dispersa en rancherías, cuya principal y única actividad económica, dependía del turismo norteamericano. El desaparecido y fastuoso Hotel Casino Aguacaliente, para turismo de primera clase, contaba con un aeródromo donde arribaban personalidades del hampa y estrellas Hollywoodenses como Al Capone, Rita Hayworth y Charlie Chaplin, que apostaban fuertes cantidades de dinero en el hipódromo, el Casino y el Jai Alai, (estos últimos de corte hispano-colonial). El turista clase mediero integrado por marines y soldados de la armada, en los años veinte, durante la Ley seca estadounidense, cruzaban la frontera en su mayoría a pie para embriagarse con toda libertad en la “Ballena”, la cantina con la barra más grande del mundo, ubicada en la Av. Revolución, calle famosa por sus bares, prostíbulos, tiendas de “mexican’s curios” y por el burro pintado de cebra frente a una carreta decorada con volcanes, nopales y motivos mexicanos, que todavía sirve a los paseantes para retratarse con sombrero y llevarse un recuerdo de México.

La interacción entre las ciudades de Tijuana y San Diego es constante, intensa y compleja. Las disparidades saltan a la vista, son lugares muy distintos entre sí, pero también muestran características que las diferencian respecto a otras ciudades de sus propios países. La problemática urbana de Tijuana es ocasionada por la ausencia de planificación debida a un crecimiento poblacional desbordado, la ciudad presenta gran cantidad de asentamientos irregulares, que por su ubicación en cerros, barrancas y zonas de alto riesgo, difícilmente se les puede dotar de infraestructura básica; frente a éstos, las colonias de élite y las modernas zonas comerciales hacen de la desigualdad el signo distintivo de la localidad.

Con la globalización económica el arribo de las franquicias transnacionales ha trastocado hábitos alimenticios, en el vestir, formas de diversión y de consumo en todo el mundo. Este fenómeno se presenta más intenso en la frontera. En las últimas décadas ha proliferado la instalación de grandes parques de la industria maquiladora. El mayor porcentaje de televisores en el mundo se fabrica en Tijuana y es una de las ciudades con menor índice de desempleo en el país. El sector comercial representa una pujante

actividad económica; así como el sector turístico, donde se ha diversificado la oferta en restaurantes, hoteles, discotecas, y venta de artesanías. La prestación de servicios profesionales de dentistas, médicos, de asesoría legal significa para la ciudad una importante derrama financiera. Por su importancia económica y poblacional, se ha convertido en la cuarta ciudad del país.

En contrapartida ha florecido el tráfico de personas, de drogas y del crimen en general. En marzo de 1994, el asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en la marginal colonia “Lomas Taurinas,” vino a reforzar la mala reputación de Tijuana. Las autoridades municipales, en un intento por favorecer la imagen de la ciudad, registraron como derecho de autor el nombre de “Tijuana” impidiendo legalmente su utilización en películas, telenovelas o cualquier otro medio que califiquen como de “contenido denigrante”.

San Diego por su parte limpia y urbanizada como corresponde a una ciudad del primer mundo, cuenta con una de las bases de la fuerza armada, naval y aérea más importante de Estados Unidos, posicionándose en la sexta ciudad de ese país. En el aspecto artístico a pesar de contar con varios museos y galerías hasta antes de inSITE, no podía competir con ciudades de consolidada tradición artística como Los Ángeles y San Francisco en el mismo California, sin mencionar a otras como Boston o Nueva York.

Se han generado algunos esfuerzos por establecer vínculos en el campo del arte entre la región conurbada de ambas ciudades. Como ya se mencionó, en 1963 se realizó una exposición intercultural con artistas de ambos lados de la frontera. En 1982 se crea por parte del gobierno mexicano el Programa Cultural de las Fronteras. En 1983 surge el Taller de Arte Fronterizo (*Border Art Workshop*) que destaca en su concepción artística el compromiso con la problemática de la frontera. En ese año se organiza en Tijuana el Festival Internacional de la Raza como un foro de intercambio cultural entre artistas de ambos lados de la línea divisoria, este festival es sustituido en 1996 por el Festival de la Frontera.

Es en los años noventa cuando existe un despegue decisivo en la producción artística. Otro de los eventos artísticos de relevancia internacional son los Salones y Bienales Internacionales de Estandartes, que se realizan en Tijuana desde 1996 a la fecha. Promovidos por Marta Palau, artista de origen español, radicada por muchos años en la

ciudad, con una importante y exitosa trayectoria individual en el arte textil, escultura, instalaciones y performances. Ha consolidado a un evento que convoca a artistas de todo el mundo para rescatar un signo flotante: el Estandarte. Marta Palau señala: “Los estandartes son: emblemas, pendones, enseñas, banderas, escudos, amparos, protección. Se clavan en la tierra o penden para marcar un sitio, son una señal y una advertencia, dan una lectura inmediata heráldica o simbólica.”¹⁰

Los Estandartes pueden ser realizados, de acuerdo a elección del artista, con medios pictóricos, gráficos, fotográficos o mixtos. Sus dimensiones son de 5 x 1.80 metros, tamaño adecuado para ser colocados sobre la estructura metálica de los altos techos del Cecut, que sirven como el soporte de donde penden. La muestra posteriormente es exhibida en distintas ciudades del país. La calidad plástica de estas obras y el renombre de muchos de los artistas y los miembros de los jurados participantes, ha propiciado la motivación y el interés en los creadores y del público de la región. Los Salones, ahora Bienales Internacionales se han afirmado como un importante foro, representando una inmejorable oportunidad para los artistas locales de exhibir y obtener reconocimiento por sus trabajos artísticos, al lado de obras de artistas con trayectoria y reconocimiento en el ámbito del arte contemporáneo. Estos eventos le otorgan una relevancia artística y cultural a la frontera.

¹⁰ Marta Palau. *ES96 Tijuana. Primer Salón Internacional de Estandartes*. México. CONACULTA-CECUT. 1998. pág. 26.

2. inSITE EN SUS VERSIONES 1992, 1994, 1997 Y 2000. ASPECTOS ORGANIZATIVOS.

Con la intención de sacar a la luz pública la situación de confrontación, convivencia y desigualdad presentes en el espacio geográfico compartido y dividido de la frontera Tijuana-San Diego, organismos culturales la de ciudad de San Diego, como el Museo de Arte Contemporáneo e Installation, institución privada no lucrativa, se dieron a la tarea de organizar una muestra plástica de 35 artistas sandieguinos, para la exhibición de instalaciones in situ. Con la conjunción de las palabras *installation in specific sites*, surge el término inSITE92. *Art of the Border*. Los artistas convocados, norteamericanos y chicanos, encontraron en Tijuana los lugares repletos de signos ideales para comunicar la temática fronteriza y la mayoría de ellos prefirió colocar sus obras del lado mexicano.

La muestra aparece sin la intencionalidad de ser binacional. Circunstancias como la relación e interacción establecida entre artistas e instituciones de ambos lados en festivales y eventos conjuntos, mencionados con anterioridad; el impacto y la novedad causada por las instalaciones dirigidas a un público sin grandes referentes del lenguaje estético, pero abierto a la recepción de un arte que le comunica mensajes relacionados con sus experiencias vivenciales, históricas, colectivas e individuales, propiciaron los vínculos necesarios para conjuntar múltiples esfuerzos con miras a convocar a las instituciones culturales y darle permanencia a las siguientes exposiciones binacionales de gran alcance en el ámbito contemporáneo del arte en el mundo.

El fracaso de la exposición sandieguina de 1915 resultó un éxito en la de 1992. inSITE94 *Instalaciones en sitios específicos*, representa para las autoridades, la oportunidad de posicionar a dos ciudades, sin un gran equipamiento artístico en sus respectivos países, como la sede de la exposición más importante de arte contemporáneo de México y Estados Unidos. El Gobierno del primer Estado de la República dirigido por la oposición participó con del Departamento de Cultura del XIV Ayuntamiento y el Gobierno del Estado a través del Instituto de Cultura. El evento involucró a 38 instituciones no lucrativas de Tijuana y San Diego, adquiriendo oficialmente carácter binacional y tuvo una significativa cobertura en los medios de comunicación vinculados con el ámbito artístico internacional. Se llevó a cabo del 25 de septiembre al 30 de

octubre de 1994. La coordinación estuvo a cargo de *Installation Gallery* en conjunto con el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, las Autoridades Estatales y Municipales, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Centro Cultural Tijuana y el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En el proceso de colaboración curatorial cada institución patrocinadora entre ellas la Universidad Autónoma de Baja California y el Colegio de la Frontera Norte, establecieron relación con el artista y sirvieron como curadoras de los proyectos artísticos su cargo, determinando el número de ellos y el presupuesto asignado a cada uno.

Los artistas respondieron involucrándose en el conocimiento del contexto histórico-social, cultural, político y arquitectónico de los sitios que seleccionaron para su instalación. Se eligieron espacios al aire libre, en la playa, cerca y sobre la barda fronteriza; algunos prefirieron los lugares convencionales de museos y galerías; otros se instalaron en sitios de carácter histórico como la Estación Santa Fe, en San Diego o los restos del Casino Aguacaliente de Tijuana y hubo quienes ocuparon ambos lados, desplazando a los espectadores por la dimensión geográfica de la región; inSITE94, culminó con la instalación de 76 propuestas artísticas.

La versión inSITE97. *Tiempo privado en espacio público* desarrolló nuevos proyectos de arte público con artistas participantes de 14 países del continente americano. Se realizó con la colaboración de 27 instituciones no lucrativas de San Diego y Tijuana, la exposición y los proyectos de enlace con la comunidad que conformaron inSITE97 fueron coordinados por *Installation*, para la parte de Estados Unidos y, por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes en México en colaboración con el Consulado General de México en San Diego, el Gobierno de Baja California y el XV Ayuntamiento de la ciudad de Tijuana. El proyecto se llevó a cabo del 26 de septiembre al 30 de noviembre de 1997.

inSITE97 representó uno de los eventos binacionales de mayor trascendencia en el arte contemporáneo de ambos países, la muestra fue considerada dentro de las tres Exposiciones de Arte más representativas, colocándose a la altura de la del Mercosur y Johannesburgo.¹¹ Fue escenario para la exhibición del quehacer artístico de creadores de

¹¹ Celso Fioavante. "Arte se movimentando entre globalização e fronteiras" *Folha de São Paulo*. Ilustrada, Brazil, sexta-feira, 28 de novembro de 1997. Pág. 9

la localidad, nacionales y de distintos países de América bajo la Dirección Ejecutiva de Michael Krichman y Carmen Cuenca, así como la curaduría de Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard.

La estrategia organizativa de esta nueva versión cambió los términos de “instalación” y “sitio específico” utilizados en inSITE92 e inSITE94, por un concepto de investigación y exploración del espacio público. El proyecto incluyó residencias por más de cien días de artistas y curadores a fin de involucrarlos en el contexto del lugar. Las estancias contemplaron recorridos guiados por expertos en frontera y la convivencia con los habitantes del entorno donde colocaron sus obras. Así mismo se realizaron proyectos de enlace con la comunidad comisionando a quince artistas para el desarrollo de programas educativos, a través de talleres diseñados para impulsar la participación de distintos sectores de la localidad.

Los sitios públicos seleccionados por los artistas fueron parques, edificios públicos, escuelas, una fábrica abandonada, el Cecut, estacionamientos, colonias populares, una estación de autobuses, la playa, la barda divisoria, la garita de San Isidro. Sitios públicos que fueron intervenidos con obras que provocaron múltiples interpretaciones y transformaciones en el concepto, no sólo de la obra en sí, también del espacio y de los objetivos perseguidos en la elaboración de los trabajos. El presupuesto destinado para cada uno de los 42 proyectos de inSITE97 fue de diez mil dólares.

La aparición de inSITE2000 *Parajes fugitivos* es muestra del éxito de los eventos anteriores y la intencionalidad de dar continuidad y permanencia a un foro de experimentación fomento y difusión de propuestas creativas en el arte contemporáneo. La Dirección Ejecutiva, al igual que en 1994 y 1997, estuvo a cargo de Michael Krichman y Carmen Cuenca. El equipo curatorial integrado por Susan Buck Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez y Sally Yard, replanteó nuevas bases conceptuales de inSITE, aunque la mayoría de las propuestas estaban relacionadas con sitios específicos, la forma en la que fueron estructuradas, en performances, videos y procesos de colaboración en colonias, provocó que el sitio de exhibición no fuera un aspecto fundamental y debido a la dificultad de conocer los proyectos en una breve excursión se tomó la decisión de extender el tiempo de la programación pública, de diez semanas que duró en inSITE97 a cinco meses en el 2000. Se concentraron los eventos a los fines de

semana con el propósito de motivar la participación y experimentación del público en los espectáculos, conferencias y expediciones organizadas para visitar los proyectos. Fuera de los fines de semana se llevaron a cabo programas educativos, ciclos de cine y video.

En el 2004, bajo la denominación “Tijuana Tercer Nación” se programó para los meses de abril a junio el desarrollo de una muestra con objetivos semejantes a los de inSITE, en donde se destinaron como lugares de exhibición de las obras, el tramo de la barda limítrofe frente al aeropuerto de Tijuana y las amplias paredes contenedoras de la canalización del Río Tijuana. Para el próximo año del 2005, se contempla la realización del siguiente inSITE.

2.1. SEMBLANZA DE ALGUNAS OBRAS Y ACTIVIDADES SIGNIFICATIVAS EN inSITE.

Las múltiples respuestas en la valoración de las participaciones, tanto de los espectadores como de especialistas en Arte Contemporáneo, se inclinaron a destacar ciertas propuestas que incentivaron reacciones de complacencia, indignación, reflexión, controversia, asombro, intriga; otras obras provocaron sólo indiferencia.

Por la enorme variedad cualitativa y cuantitativa de las actividades presentadas en estos cuatro grandes eventos, que engloban performances, instalaciones, conferencias, programas educativos y de apoyo a las comunidades; resulta inevitable omitir trabajos de gran calidad plástica y conceptual. Trataremos de focalizar las obras más significativas, de cada uno de estos rubros y de acuerdo a una temática conceptual específica, sobre todo las que presentan lecturas en espacios públicos específicos.

2.1.1. PERFORMANCES:

Los performances cobraron relevancia en los cuatro eventos de inSITE. En el protocolo estadounidense son inusuales las ceremonias inaugurales en los eventos artísticos. En inSITE97 por ser patrocinado conjuntamente por organismos del gobierno federal mexicano se organizaron actos oficiales en Tijuana y San Diego, con discursos enviados por los presidentes de ambos países. En el acto oficial de San Diego una última oradora fue Andrea Fraser, artista cuya participación consistió en exponer un *discurso inaugural*. Durante su actuación, cargada de ironía, gesticula, se inclina, se voltea y alzando los brazos expresa un sin número de “muchas gracias.” Da la impresión durante todo su discurso impregnado de paternalismo que habla a nombre de los Estados Unidos sólo al dar las gracias finales dice: “ *We are the world... 's beer company*, la compañía cervecera del mundo.”

Del lado mexicano la primera etapa inaugural de inSITE97 concluyó con un performance de Felipe Ehrenberg *Tierra de nadie*. En la reseña del diario “La Jornada” aparece la siguiente descripción:

...fue un éxito en taquilla. Se rebasó la capacidad de 250 sillas colocadas en forma circular sobre el escenario del teatro del Cecut y eso que la entrada costó 45 dólares. Aunque se dice que el performance se usa mucho en Tijuana, con el golpe final de la obra de Ehrenberg, la gente se quedó inmobilizada sin saber qué hacer, si aplaudir o levantarse. No era para menos. Después de ver al enólogo rasurarse la cara, vendarse la cabeza, pintarse facciones de calavera, rajarse el abdomen con una espina, imprimir los tres hilos de sangre sobre una manta blanca tendida en el piso y posteriormente colocada sobre el espejo-caballote, el puñetazo que el artista lanzó rompiendo el vidrio en pedazos, dejó sin aliento a la concurrencia. Previa invitación de los organizadores, muchos de los presentes efectivamente pasaron al café del Cecut donde Ehrenberg, cual recepción de bodas, circuló entre las mesas platicando con las personas.¹²

El espectáculo de lucha libre de Carlos Amoraes fue de gran impacto, se tituló: *El hombre invisible (a mi manera)* (Fig.1) presentado en dos eventos de inSITE2000: en

¹²Merry Mac Masters. Culminó la etapa inaugural de inSITE97, “Tierrade nadie...de Ehrenberg, devino espacio virtual inatrapable”. *La Jornada, Cultura*, Año. 14, Núm. 4696, 10 de octubre de 1997, pág.32.

una pelea dentro del programa normal de lucha libre en el Auditorio de Tijuana y en una noche de gala dentro del lujoso Hotel Esmerald plaza de San Diego. Amoraes definió o transformó la percepción de su personaje, partiendo de la experiencia compartida con el público de cada contexto en donde realizó su actuación. En la función de los viernes después de un acalorado encuentro el público del Auditorio Municipal vio aparecer en el cuadrilátero entre nubes de hielo seco a tres enmascarados idénticos. El presentador los anunció como los Amoraes y Amoraes, dos luchadores holandeses de gran prestigio en Europa y Estados Unidos, venían junto a su manager, otro Amoraes bajito y con traje, que la gente identificó con Carlos Salinas. Las reacciones de rechazo y la rechifla de los habituales asistentes a la lucha libre no se hicieron esperar. Sin embargo con su actuación los Amoraes vencieron a tres caídas al “mismísimo” Satánico y al Último Guerrero, ganándose a la afición que finalmente los ovacionó con entusiasmo.

El Hombre Invisible (a mi manera) Fig. 1 Carlos Amoraes



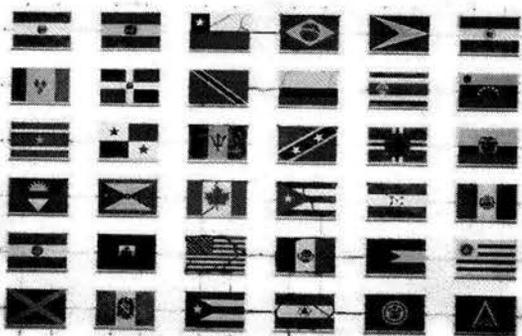
2. 1. 2. INSTALACIONES.

2.1.2.1. VISIONES ARTISTICAS DE LA FRONTERA.

El tema de la frontera fue abordado de acuerdo a las distintas visiones plásticas y a las diferentes posturas ideológicas de cada artista. Yukinori Yanagi, en inSITE94, instaló una obra acorde al discurso globalizador titulada *América*. Sobre un panel colocó 36 banderas del continente hechas en cajas de acrílico llenas de arena de colores; las banderas se interconectaban con tubos de plástico por donde viajaban hormigas que iban erosionando las formas de las insignias hasta dejarlas irreconocibles. Yanagi trata de representar con las hormigas una metáfora de la movilidad laboral. Percibe en la multiplicidad de códigos culturales que ingresan a los países con los trabajadores inmigrantes, una acción que con el tiempo, inducirá a la disolución de las fronteras. Esta interpretación es rechazada por quienes asumen la diferenciación y el nacionalismo. García Canclini la califica “como una de las obras más potentes y equívocas” y cuenta que cuando el artista presentó esta obra en la Bienal de Venecia de 1993, la Sociedad Protectora de Animales logró clausurarla por unos días para que Yanagi no continuara con la ‘explotación de las hormigas’¹³

AMERICA (Fig. 2)

Yukinori Yanagi
Hormigas, arena de colores,
marco de vidrio, plástico.



¹³ Néstor García Canclini. Op. cit. Pág. 67.

David Lamelas de manera simple y contundente construye su visión de frontera en un cuarto de la *Reincarnation Project* titulado *El otro Lado* presenta dos puertas de entrada, una negra y otra luminosa. Esta interpretación al igual que la de Yanagi, suscitó controversia por considerar la compleja realidad fronteriza en un enfoque de blanco y negro.

En la Casa de la Cultura de Tijuana el dominicano Tony Capellan presentó una impactante forma de concebir la realidad fronteriza con la instalación *El buen vecino*. Una gran mesa cubierta de chile "Doña María," es cercenada por una sierra eléctrica que la atraviesa en dos, cada extremo de la mesa tiene una silla forrada de metal para simbolizar la dureza y frialdad de quienes detentan el poder de decisión, aquellos que mediante el uso de la fuerza brutal de la guerra delimitaron la frontera, apropiándose del territorio mexicano. La frontera se presenta como herida abierta, sangrante.

***El buen vecino* (Fig.3)**

Tony Capellán.
Sierra eléctrica, madera,
Hierro, aluminio, chile en polvo.



Haciendo un paralelismo con la situación de conflicto-violencia sufrida en la frontera y en su país por el fenómeno del narcotráfico, el colombiano Fernando Arias con *La línea y la mula* hizo para inSITE97 una recreación de la línea de la cocaína. Con fragmentos de la valla de acero apoyados en una superficie de aluminio brillante y filosa como una guillotina que llega al suelo, marcando una línea blanca de talco. La valla con la guillotina impide la mirada hacia el otro lado, la frontera separa y corta, pero la línea blanca es visible desde ambos lados. Fernando Arias personifica a la mula, el transportador de la droga, el vehículo para hacerlo puede ser el interior de su cuerpo por eso se presenta descalzo, con el torso desnudo portando un endoscopio que le haga visible las entrañas. La frontera atraviesa por igual territorios y personas.

2. 1. 2. 2. SIMBOLOGÍA PREHISPANICA:

La incorporación de elementos de las culturas prehispánicas de mesoamérica como una evocación al pasado de una de las raíces de la mexicanidad, mezclados con símbolos occidentales actuales fue un recurso utilizado en las obras artísticas. La pirámide *El Niño* instalada en el Centro Cultural Tijuana en inSITE97 por los hermanos Jamex y Einar de la Torre, forrada con vinilo verde prensado a manera de sillares, se mostró sobrecargada de símbolos: 36 brazos empuñando botellas rotas brotando de los taludes, caritas sonrientes incrustadas en un friso o cenefa con una especie de fuego de plástico para rodear y separar los tres cuerpos de la pirámide; escaleras de cristal en medio de sus cuatro lados por donde se visualizaba el interior que contenía varias figuras de niños Jesús. En la parte superior colocaron una llanta de tractor pintada con crótalos blancos de serpiente evocando a Quetzalcoatl. En el remate un sagrado corazón de alambre con un niño de cerámica enjaulado en el interior.

Con esta mezcla de elementos y símbolos los artistas quisieron representar dualidades, la pirámide/volcán sacrificio, el fenómeno climatológico del “niño” como santo/demonio, los sexenios presidenciales con sus procesos de destrucción/construcción, la transmutación de los niños Jesús en brazos de adultos rebeldes y guerreros evocando a Huitzilopochtli. Quetzalcoatl y Jesús como los Mesías.

La obra que de acuerdo a Olivier Debrouse mejor captó los objetivos de inSITE94 fue la de Silvia Gruner *La mitad del camino*. Sobre un largo trecho de la muralla de acero instalada como límite fronterizo para impedir el paso de indocumentados colocó 111 esculturas de yeso pintado, con la figura acucillada de Tlazoltéotl, la diosa nahuatl parturienta, simbolizando un museo de antropología. Las figuras de la diosa mexicana terminaban en un barranco que en 1994 aún no estaba bardeado y era el típico lugar de encuentro y negociación entre indocumentados y los llamados “polleros” o “coyotes”. En este concurrido boquete los migrantes y sus “guías” acechaban a la patrulla fronteriza buscando el mejor momento para evadirla e internarse. En tanto, durante el día y frente a fogatas nocturnas esperaban bebiendo y consumiendo la comida que se vendía en los puestos ambulantes. El historiador del arte Cuauhtémoc Medina en referencia a las reproducciones de la Tlazoltéotl de jade del *Dumbarton Oak Center*, afirma e interpreta:

Más allá de las dudas sobre la autenticidad de esta estatuilla, sublimizadas en el hecho mismo de que la artista trabaja con copias tomadas de lo que es una “falsificación” popular, Gruner se ha venido remitiendo a esta figurilla para resaltar algunos de los rasgos de la *diosa comedora de inmundicias* del panteón mexica: la conexión entre suciedad corporal y perdón, entre putrefacción y parto, entre libido y renovación cultural. Quizá por esa remisión al pasado, la pieza de Silvia Gruner ofreció una visión del paso al otro lado como dolorosa metamorfosis. Los inmigrantes que cruzaron la frontera encontraron en este hueco del camino una figura protectora, un acompañamiento para el descanso, que es al mismo tiempo último talismán de la cultura que dejaban y recipiente de confesiones y temores de la diáspora. Prueba de su éxito fue que algunos policías migratorios invadieron momentáneamente el suelo mexicano para intentar robársela, y que varios de los migrantes, a pesar de la prisa y ligereza de equipaje que su paso implica, también corrieran con ella bajo el brazo. ¹⁴

En su participación en inSITE2000, la misma artista, Silvia Gruner, aborda en una obra subjetiva el tema de las fronteras internas, con un filme *Internal Borders*, muestra la grabación realizada en el asiento trasero de un automóvil durante los prolongados trayectos de espera en el cruce fronterizo, con sesiones psicoanalíticas alternadas con una psicóloga de Tijuana y uno de San Diego desarrollando cada sesión en español y en inglés respectivamente. La finalidad de la artista era investigarse a sí misma como producto de un sitio intercultural y binacional, como el lugar donde se alojan sensaciones divididas, contradictorias.

Spring Hurlbut para su instalación *Columna serpiente: Auto sacrificio* utiliza una de las columnas de la escuela más antigua de Tijuana que hoy alberga la Casa de la Cultura para cubrirla de numerosas serpientes de yeso entrelazadas y con ello propiciar una reflexión con la simbología de sacrificio que los griegos conferían a la columna, haciendo un paralelismo entre la arquitectura occidental y la prehispánica con base en un origen común de sacrificio. La serpiente se inserta en la columna portando infinidad de significados que le son atribuidos en las diversas civilizaciones, especialmente en la mesoamericana, con sus serpientes emplumadas, de agua, de fuego.

¹⁴ Cuauhtémoc Medina. “Una línea es un centro que tiene dos lados...” in *SITE94. Una Exposición binacional de arte-instalación en sitios específicos*. Tijuana-San Diego. Editado por Sally Yard. 1995. pág. 56.

2. 1. 2. 3. EL AUTOMOVIL, RECURSO ARTISTICO.

El automóvil signo de prestigio, movimiento y modernidad, fue utilizado y resignificado por el artista Rubén Ortiz Torres, con su *Ranfla cósmica ORNI (objeto rodante no identificado)* un carro transfigurado en su función que se compone y descompone en partes y en esos malabares ha ganado concursos mundiales de baile, compitiendo con otros autos adaptados, los “Low Riders” populares en un sector de jóvenes fronterizos.

Kim Adams presenta *Toaster Work Wagon* un peculiar auto adaptado con dos cofres y la parte trasera de una combi, juega con perspectivas de dirección y de apariencias según los sitios en que es colocado. El interior de este pájaro mecánico contiene unas bicicletas bicéfalas unidas por una rueda posterior, los niños invitados a experimentar con ellas establecen un dialogo de colaboración donde se ponen en evidencia elementos como la dominación, el liderazgo y el acuerdo para cómo y hacia a dónde avanzar. El performance termina cuando se obsequia las bicicletas a los niños participantes, quienes las reciben asombrados y saltando de alegría.

Betsabee Romero trabaja en un automóvil Ford de los años cincuentas con su interior repleto de flores deshidratadas y el exterior forrado totalmente con una manta estampada de rosas al que tituló *Ayate Car*. Varado en la colonia Libertad, la más antigua de Tijuana y junto a la barda de acero en el límite fronterizo, el carro-altar evocando a la tilma de Juan Diego espera un milagro, como el que invocan los millones de migrantes indocumentados al rogar a la virgen les conceda la gracia de cruzar sin ser vistos por la patrulla fronteriza que acecha del otro lado. La artista manifiesta:

Todo el discurso que en México tiene el carro es muy masculino. El coche es el hombre y la casa es la mujer. A mi me interesa imponerle un discurso femenino, que tiene que ver más con lo religioso, con el carro como refugio, como altar, como miedo, como esperanza, por eso le quité el metal y lo vestí para pintarlo.¹⁵

¹⁵ Elda Maceda. inSITE97: “Arte efímero más allá de la realidad cotidiana”. *El Universal*. Sección “C”, Año LXXXI, Tomo, CCCXXII, Núm.29, 177., 30 de agosto de 1997, pág. 2.

Ayate Car (Fig.4)

Betsabee Romero
Carro cubierto de tela de
yute, pintura de aceite,
rosas secas.



2.1.2.4. ESPACIOS COTIDIANOS E HISTÓRICOS

Objetos, imágenes y sitios, que para los habitantes del lugar pasan desapercibidos porque forman parte de su entorno cotidiano. Para el artista, con una sensibilidad más aguzada, son elementos susceptibles de recreación plástica, al sacarlos de contexto los reinterpreta e intensifica su valor.

El comercio de artesanías es una importante fuente de ingresos de numerosas familias de Tijuana. Los habituales paseantes de la ciudad ven el cúmulo de mercancías apiladas en los sitios turísticos como parte de los elementos que conforman el paisaje urbano. Esta familiaridad de ver mezcladas esculturas lustrosas de “La Piedad,” Bart Simpson, el hombre araña, las tortugas ninja, calendarios aztecas de color rosita con diamantina, alcancías, “Power Rangers”; motivó a Roberto Salas para su instalación, ubicada en el Museo de Mira Costa College: *El vendedor de Tijuana*, consistió en la superposición, a manera de columnas, de las coloridas figuras de yeso destinadas a los compradores de “kitch.” Las flanqueó con imágenes al tamaño natural de vendedores sobrecargados de mercancías que llevaban puestos sobre la cabeza más de una docena de sombreros con cintas de vivos colores.

Judith Barry, en su obra *Consignado a la frontera: el terror y la posibilidad de las cosas que no se han visto*, creó un espectacular en forma de T con cinco paneles de fotografías panorámicas contrastantes, de lugares y entornos cotidianos en ambas fronteras. La artista pretendió estimular una reflexión sobre signos como paisaje, naturaleza, cultura. El primer panel exhibe a la bahía de San Diego con su cielo constantemente atravesado por aviones; el segundo distintas vistas en movimiento del trolebús de San Diego que llega a la frontera; el tercero muestra los parques de la industria maquiladora de Tijuana, con fuego y humo de grandes incendios en el centro del panel; el cuarto, contiene diversas tomas del puente peatonal “5 y 10” , el más transitado de Tijuana, y el último panel, señala aspectos de usos provisionales de la tierra, como un estacionamiento de casas rodantes frente al mar y un fragmento de las viviendas enclavadas en el cerro de la colonia Libertad, destacando en el centro, la figura de la monumental escultura habitable “Tijuana tercer milenio”, popularmente conocida como “La Mona”, con 17.60 metros de altura construida por Armando Muñoz quien la inauguró en 1990 y actualmente es un hito de la ciudad. La calidad de las imágenes y la

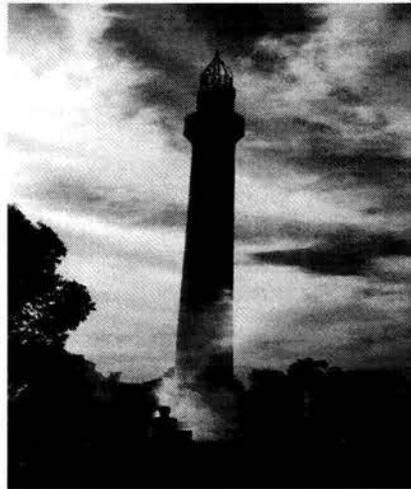
elocuencia de los sitios seleccionados, son elementos que acreditan una obra bien lograda.

En un costado del Museo de Arte Moderno de San Diego Nancy Rubins colocó una escultura colgante que parece brotada de los ventanales del museo (vomitada según Olivier Debroise) hecha con una amalgama de los residuos de aviones, alas rotas, hélices, titulada *Partes de avión y edificio, un gran crecimiento para San Diego*, en alusión a la evidente y próspera actividad aérea de la ciudad, auspiciada por la economía de guerra.

Destacando sitios históricos de la Ciudad de Tijuana, Anya Gallaccio, en los restos del balneario del legendario Hotel-Casino Aguacaliente, recreó la elegancia del sitio en su época de esplendor al intentar borrar las huellas del tiempo cubriendo las grietas de la fuente y la alberca con pedazos de papel dorado para envolver dulces.

El Minarete, usado en los tiempos de gloria del Casino como chimenea de la lavandería del Hotel, ahora se ha convertido en un icono tijuanaense. Fue el escenario seleccionado por el célebre artista Allan Kaprow para lanzar desde la base de la torre una densa nube de humo de hielo seco, logrando la impresión del despegue de un cohete espacial, acompañando el espectáculo con sonidos grabados de ladridos de perros. *Muezzín* bautizó la obra por la conjunción de las palabras *moonshine* y *moonshot*.

MUEZZIN (Fig. 5) *Allan Kaprow*
Minarete, hielo seco
Sonidos grabados, bocinas



Uno de los aspectos de la ciudad de Tijuana que Daniela Rossell destacó en su obra *The Sound of Music La novicia rebelde* es la gran cantidad de consultorios dentales en la ciudad. Cubrió las marquesinas y aparadores del teatro Balboa de San Diego de anuncios aludiendo a dientes y muelas. Por su parte Thomas Glassford destaca el hecho que San Diego cuenta con 117 canchas de golf. En su obra *City of greens*, coloca por toda la ciudad mini campos de golf con banderitas norteamericanas en cada hoyo exaltando el fervor nacionalista. En un cómico video aparece como un heroico agente secreto parodiando a James Bond, atado a un portafolio de metal, recorriendo los lugares más increíbles, en donde siempre se le aparecen los diminutos campos de golf.

2.1.2.5. ESPACIOS LUDICOS.

La relación arte-juego, está presente en numerosas propuestas en inSITE. El arte para muchos artistas se vuelve una actividad lúdica y otros encuentran en el juego una manera de expresarse artísticamente. Como una forma de desafío e irreverencia a la muralla de acero limítrofe, el artista Terry Allen, de origen texano, con su participación *Cruzar la navaja* (una de las menos artísticas según Olivier Debroise), concibió la instalación de camionetas con altoparlantes estacionadas cada una a tres metros de distancia de la barda, la del lado mexicano colocada en playas de Tijuana y la otra en el parque Border Field. Sobre unas plataformas que rebasaban la altura del muro de acero y a través de unas bocinas, el público receptor- participante estableció una lúdica comunicación verbal, poética y musical.

También frente la barda fronteriza, en la colonia Libertad, Gustavo Artigas en inSITE2000, colocó una cancha de frontón *Las reglas del juego* para Artigas tener el muro significa que es posible jugar con él. La otra parte de su instalación se realizó en la preparatoria federal “Lázaro Cárdenas” donde se invitó a dos equipos de básquetbol norteamericanos y a dos equipos de fútbol mexicanos a jugar al mismo tiempo y en la misma cancha. Cuauhtémoc Medina lo interpretó así: “...Con su juego de básquet/fut Artigas creó un símbolo de confusión armónica, que sugiere la posibilidad política de una fusión de las naciones sin conflicto ni asimilación, no tanto a partir del integracionismo del mestizaje sino bajo el régimen de la diferencia.”¹⁶

Irán Do Espirito Santo coloca para su instalación denominada *Drops* veinte dados de concreto, la mitad distribuidos en sitios públicos de Tijuana y la otra mitad en San Diego; aunque la obra no puede ser vista en su totalidad, el artista imagina a la región como una monumental mesa de juego de azar, los transeúntes por lo general ignoran el dado: algunos lo usan de asiento. La obra puede ser interpretada como la especialización y fragmentación en la producción del conocimiento, en donde sólo unos pocos tienen el conocimiento integral y por tanto, el poder político y económico se concentra en esa élite.

¹⁶ Cuauhtémoc Medina. “El ojo breve. inSITE2000: Mascara vs. Extraterrestres”. *Reforma*. Cultura. Año 8. Núm. 2620, México, 14 de febrero del 2001. Pág.4-C.

Eduardo Abaroa instaló en cinco sitios del centro de San Diego, máquinas tragamonedas con cápsulas satánicas *black star*, como un ritual consistente en encontrar las máquinas depositarles una moneda y obtener una escultura en miniatura elaborada por el artista. *Border capsule ritual (Black Star)*, se tituló su instalación.

2.1.2.6. FOTOGRAFIA Y VIDEO-ARTE.

El recurso y la técnica fotográfica fueron socorridos por varios artistas. Miguel Rio Branco exhibe sobre las extensas paredes de la fábrica en desuso “The ReinCarnation Project”, mediante la utilización de seis modernos proyectores dotados de onda sonora, 486 diapositivas con espléndidos paisajes del desierto, alternadas con penetrantes miradas, ojos cansados de migrantes de distintas razas, también ojos de animales, su título: *Entre los ojos, el desierto*.

La imagen fotográfica se materializó de manera singular en el trabajo de la canadiense Liz Magor con *Alumnos en azul*. Tomó fotografías a jóvenes de la renombrada Preparatoria “Lázaro Cárdenas” de Tijuana y de la “School of Creative and Performing Arts” en San Diego, sometiéndolas a un proceso químico que dio como resultado imágenes positivas en color azul. Estos rostros juveniles fueron esparcidos y expuestos en múltiples sitios en las dos ciudades con el propósito de transmitir en el público la percepción y valoración del enorme potencial de vida emanado de los jóvenes.

El norteamericano Allan Sekula con “*Dead Letter Office*” expresó una fuerte crítica de la dominación económica y política de su país. Hizo un paralelismo de la situación limítrofe con el tema del Titanic, película filmada en los estudios de Popotla, extensión de Hollywood en la frontera mexicana. En la maquinaria de lo que llama el “apartheid” persiste la indiferencia a la justicia y a la democracia, pero no a la cultura. Tomó 19 impresiones de grandes dimensiones, montadas en aluminio y enmarcadas con imágenes elocuentes y disimbolas. Un gran panel del Titanic, escenas de obreros del acero en la fábrica Hyundai de Tijuana y Ensenada, casas de cartón de recolectores de mejillones junto a los estudios de cine en Popotla, un tríptico con fotos de un barco de inmigrantes chinos y un pesquero de contrabando ruso anclados en Ensenada, así como un recorrido en barco de personajes republicanos (todos rubios y elegantes).

VIDEO-ARTE.

Con un inteligente manejo de la tecnología y el aprovechamiento de los recursos visuales numerosos artistas crearon trabajos proyectados en video. En inSITE2000, la participación del polaco Krzysztof Wodiczko fue una denuncia social con una lograda calidad plástica. Mediante monumentales proyecciones sobre la fachada circular del cine Omnimax del Centro Cultural Tijuana (CECUT), transmitió una mezcla de intervenciones en vivo con entrevistas pregrabadas de seis mujeres trabajadoras de la industria maquiladora de Tijuana que obtuvo en un trabajo de investigación realizado en el sector durante dos años. Para las transmisiones en vivo el artista diseñó un casco con una cámara y un micrófono integrado dirigido a la cara de la entrevistada, el casco mantenía fija la imagen del rostro y permitía la libertad de movimiento. La cámara se conectó a dos potentes proyectores con bocinas que transmitían en vivo los testimonios ante 1,500 espectadores.

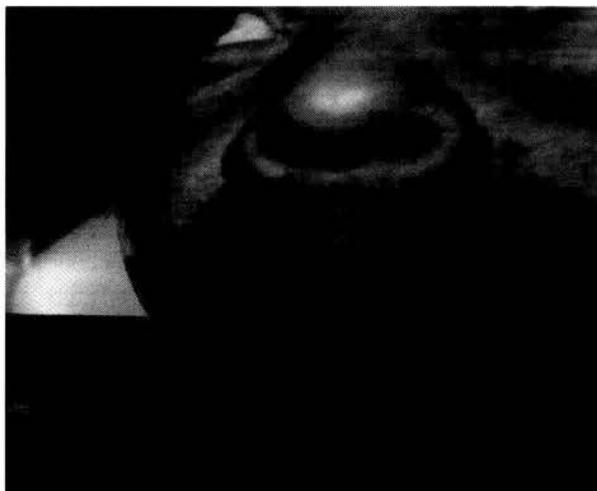
Los rostros magnificados se proyectaban en la totalidad de la estructura arquitectónica, los desgarradores testimonios de mujeres víctimas de la doble explotación, doméstica y laboral, denunciaron situaciones de violencia intrafamiliar, alcoholismo, represión política y abuso sexual. Sus denuncias parecían brotar del oscuro agujero de la puerta de entrada al cine planetario. El artista intentó dar visibilidad y voz a estas trabajadoras a quienes con la colaboración de grupos de apoyo a mujeres les proporcionaron asesorías psicológicas y legales.

Es innegable el magistral manejo plástico y tecnológico de Wodiczko que logró darle a las gigantescas imágenes una impactante expresividad. El contenido de la denuncia pudo insertarse en el cuestionamiento, motivo de reflexión de la tercera mesa de discusión entre artistas y curadores, programada en el marco del mismo inSITE2000 titulada: “Lo político”, “lo ético”, “lo estético” y “el espectáculo”.

El espectáculo en la sociedad global de los últimos años, motivado en gran medida por el afán en el incremento del rating televisivo, ha proliferado en los llamados “Talk Shows” y en numerosos programas exentos de ética, que se dedican a exhibir situaciones íntimas conflictivas alimentando y fomentando la morbosidad de los espectadores. En el caso de *Maquiladora*, título de la obra de Wodiczko, la intencionalidad del artista al

hacer visible situaciones personales dolorosas, buscó generar una conciencia social y política que propiciara soluciones a una problemática que nos atañe a todos. Este tipo de obras de arte dejan en el aire cuestionamientos que no contienen respuestas absolutas. La reflexión sobre límites entre lo artístico o no de un espectáculo público, lo referente a la ética del artista al abordar temas delicados, son ejercicios válidos de meditación para los involucrados en la creación de obras de arte y sus receptores.

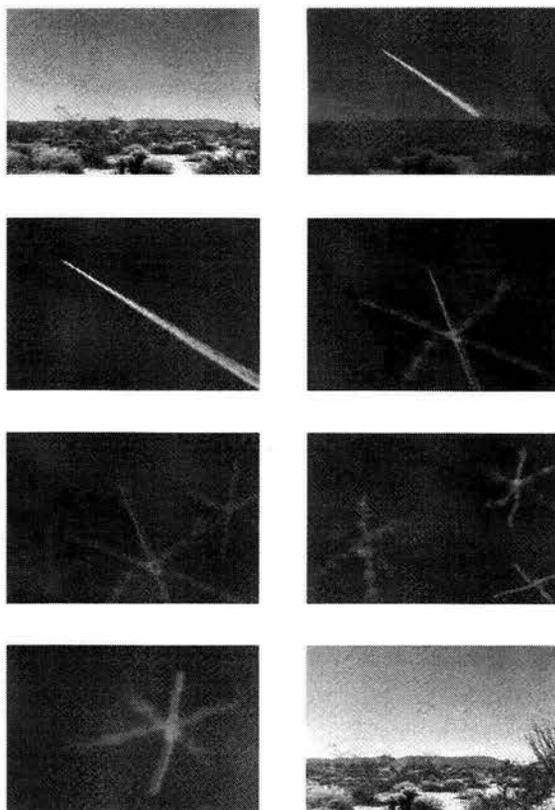
MAQUILADORA (Fig. 6) Krzysztof Wodiczko
video de entrevistas en vivo
con imágenes proyectadas
sobre el cine planetario del
CECUT en Tijuana.



2.1.2.7. ARTE DE LA TIERRA

Uno de los proyectos que se inscriben en el llamado “Arte de la tierra” fue el de Gary Simmons situado en la sala de espera de la histórica estación de ferrocarril ubicada en el centro de San Diego: sobre la pizarra de llegadas y salidas de trenes proyectó un video con la filmación de “escritura celeste” figuras de estrellas diseñadas por un avión de propulsión a chorro, la captación del instante, se realizó sobre el despejado cielo del desierto de Anza-Borrego. El nombre de la instalación fue:

Tormenta del Desierto (Fig.7) Gary Simmons.
Video filmado en el desierto de Anza Borrego.



Para Marchán Fiz, en el arte de la tierra: “no es ninguna casualidad la recuperación de tradiciones manieristas como el laberinto, uno de los arquetipos de las artes en el espacio, modelo de lo que se empieza a llamar la ‘topoestética’”¹⁷.

Cindy Zimmerman con *La gran exposición del relleno del Balboa Park 1997* hace un cuestionamiento al concepto de “desarrollo” en el uso del suelo que es aceptado sólo cuando se emplea en la construcción de edificios, sin importar dejar áreas para el hábitat de animales y plantas. En su instalación involucra niños que en los fines de semana trabajan formando un enorme laberinto con pacas de alfalfa y una torre en espiral del mismo material, como un gran panal en donde se pueden alojar animales de distinta clase y que de poder escalarla los humanos tendrían una magnífica vista del Puente de Coronado y de las islas.

¹⁷Simón Marchán Fiz. *Op. Cit.* Pág. 188.

2.2. PROGRAMAS DE ENLACE CON LA COMUNIDAD.

Los artistas chicanos Raúl Jaquez, Armando Núñez, Víctor Ochoa y Mario Torero, pertenecientes al grupo “Fuerza” del Chicano Park participaron con un trabajo que denominaron *Four our environment*, consistente en un programa de actividades divididas en cuatro rubros: *El árbol de la vida* dirigido al cuidado del ambiente físico con una campaña de forestación del parque; en el aspecto histórico instalaron un centro de información titulado *Altar Net* en forma de pirámide/escultura para difundir la historia del Barrio Logan, el Chicano Park y los murales que lo integran; el marco mitológico estuvo representado con *Cabeza de flecha. Victoria*, escultura de una gran flecha semejante a la de los indios Kumeaya, habitantes originarios de la región y, el cuarto apartado consistió en el ambiente virtual de la página Web interactiva con un *ciberviaje* documentando del programa.

En inSITE97 Felipe Ehreberg asumiendo una responsabilidad estética con la comunidad dirigió un taller de *Arte-instalación* con la participación de jóvenes interesados en obtener las herramientas para expresarse artísticamente en este género, así como para difundirlo y darle a la población referentes que le permitan entenderlo y valorarlo. La participación de Ehreberg en los inSITES ha sido significativa, en 1994 realizó una instalación en los dos lados de la frontera *Tercera llamada*. Sobre los jardines del Cecut, puso hileras de figuras de tela blanca, simulando cuerpos o fantasmas con brazos colgantes y distintas posturas, estos tendedores los colocó al mismo tiempo en el piso superior de la Santa Fe Depot de San Diego.

Carmen Campuzano trabajó con *Memorias* coordinando a más de 130 niños pertenecientes a casas hogar, niños invidentes, huérfanos o abandonados, que plasmaron sus remembranzas de inmigrantes en cinco paneles rodantes. Estos murales elaborados únicamente con madera y pintura, al igual que el material de las construcciones humildes de la localidad, representaron un trabajo de equipo de niños tijuanaenses a quienes se les fomentó el interés y la sensibilidad artística. En cada mural colocaron una banca para el descanso del migrante.

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS EN inSITE DE DOS ARTISTAS ESPECÍFICOS:

Marcos Ramírez ERRE y Helen Escobedo fueron algunos de los artistas cuyas obras obtuvieron la mejor fortuna crítica, tanto de especialistas de arte como en la percepción de la prensa y del público en inSITES. Se trata de dos mexicanos con caminos e historias disímiles. La incursión en el arte de Marcos Ramírez, es relativamente reciente, su participación en inSITES representó una plataforma para el desarrollo de su imaginación y creatividad artística. Para Helen Escobedo inSITES significó uno de los tantos lugares en el mundo donde despliega su talento como una artista de sólido prestigio y una amplia e intensa trayectoria en el arte escultórico y en el arte efímero.

3.1. MARCOS RAMÍREZ “ERRE” (inSITE94, inSITE97, ES96, ES2000).

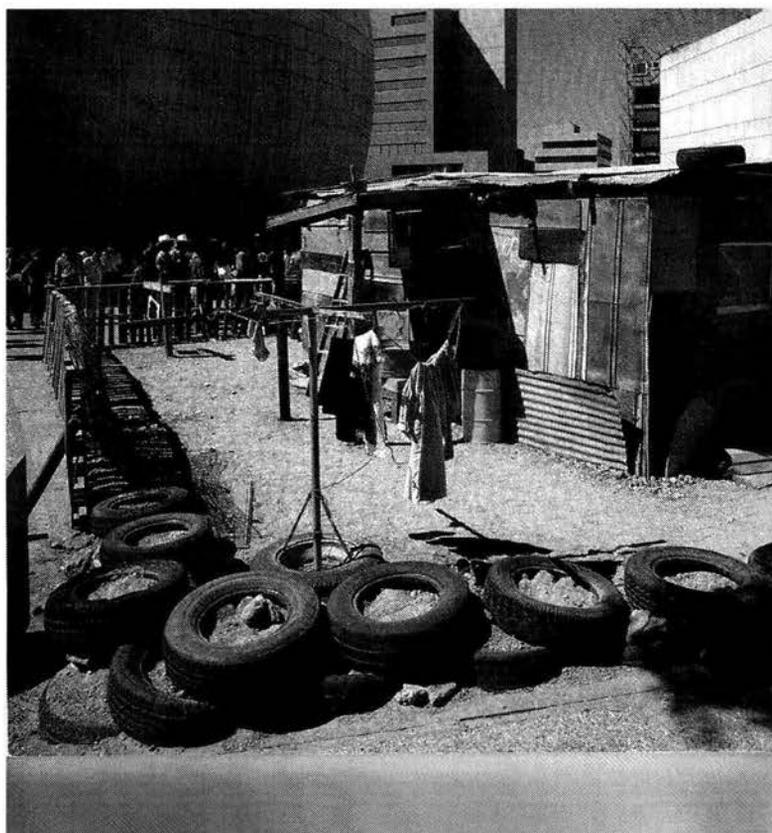
Algunos de los motivos por los que se seleccionó la obra de “ERRE” para un análisis más exhaustivo es el hecho de tratarse de un artista nacido en Tijuana en 1961. Abogado y sin una formación formal en las artes plásticas, con experiencia laboral como constructor de residencias en los Estados Unidos circunstancia, que si bien no encaja en el concepto de un artista tradicional, resulta interesante para las nuevas visiones del arte contemporáneo donde existe la pretensión del artista de comunicar con un lenguaje estético mensajes que propicien la reflexión, que muevan fibras sensibles en los receptores y provoquen respuestas de transformación en actitudes, comportamientos y formas de ver el entorno.

La condición fronteriza de Marcos Ramírez, quien creció en la Colonia Libertad, se ha exteriorizado en toda su obra, sus participaciones en inSITE94 e inSITE97, obtuvieron una espléndida fortuna crítica y le sirvieron como foro no sólo para darse a conocer internacionalmente, sino para explorar, experimentar y concretizar sus ideas, inquietudes y propuestas.

La falta de escuelas de Artes plásticas en la región, ha obligado a ERRE y a otros artistas de la localidad a aprender por cuenta propia buscando alternativas en

talleres, libros, en otros estados o en Estados Unidos. La iniciativa y la creatividad ante la ausencia de condiciones son imprescindibles para sobrevivir.

Century21 (Fig.8) Marcos Ramírez "ERRE"
Materia de segunda mano,
llantas, madera, muebles y
ropa de segunda.



Una obra repleta de contenido visual, político y ético. El lugar de la instalación, la explanada del Cecut, significó una agresión al icono de progreso y cultura de Tijuana, popularmente conocido como “la bola”, por el cine planetario con pantalla omnimax en forma circular que es parte integrante del moderno conjunto arquitectónico. Ubicado cerca de la línea fronteriza, en la zona de canalización del Río Tijuana, es el lugar rodeado de los principales edificios de gobierno, bancarios y del más importante centro comercial de la ciudad. Ahí colocó ERRE una vivienda con piso de tierra construida de madera, cartón y láminas basada en el modelo de múltiples casas de las periferias de cualquier país “en vías de desarrollo.”

No faltaron los elementos cotidianos que conforman una habitación humilde: el mantel de plástico, los geranios en latas de chiles, tendederos con ropa, la televisión permanentemente encendida, las llantas en el patio. En Tijuana las llantas son un componente común en el paisaje urbano, se usan para apuntalar las viviendas construidas sobre las laderas. Las motivaciones del artista para hacer esta instalación, las expresó a José Manuel Valenzuela, de esta manera:

La flor en el pantano. En esos días estaba yo haciendo mi propia casa, en un espacio donde había un basurero, una calle donde había mucho lodo porque no estaba pavimentada. Yo hice una casa de las que había hecho por miles en los EEUU, entonces la gente de ahí le empezó a llamar “la flor del pantano.” Porque era una casa tipo Pacific Beach, con estuco, dos chimeneas, tres plantas. Cuando vino la propuesta de que participáramos, que sometiéramos los proyectos a inSITE, yo dije: voy a hacer totalmente lo opuesto en el Centro Cultural, voy a traer una casa de la periferia. Yo me traje una casa de los barrios ricos a una colonia popular para vivir en ella, ahora voy a traerme una casa de la periferia al Centro Cultural, que es el centro más moderno de Tijuana. Entonces empezó un cuestionamiento de índole arquitectónico, urbanístico, era el cuestionamiento mío de cómo permiten que se hagan este tipo de construcciones y en el proceso pasó a ser como traer el alma de la orilla al centro, y gritar ¿Por qué se permite que en un momento dado haya gente que tenga que vivir en este grado de miseria? Un día cuando estábamos instalando la pieza, me metí a tomarme un cafecito, y dejé a uno de mis amigos replenando, porque metimos primero dos camiones de tierra para poner la casa en contacto con la tierra. Al rato entró: “maestro, maestro, ahí afuera hay unas personas atosigándome que qué significa este proyecto y yo les dije que esta casa salió de abajo de la tierra, porque antes aquí en el río había un chingo de casas de estas y entonces la casa reclamó su lugar y salió de entre el concreto”. Yo le dije: devuélvete y dile eso a todos porque esa es la mejor explicación. También era una sátira al

sistema. Tomé como 300 fotos de diferentes casas en las laderas y de ahí confeccioné la mía, con materiales clásicos de construcción en Tijuana las llantas, las láminas, los colchones y todo eso. Yo hice unos paneles, uno de cartón, uno de lámina, uno de llanta, y en una puerta vieja puse unas de las fotografías de las casas reales, la de la puerta vieja era una fotografía de una casa hecha con puras puertas, la de lámina era una de puras láminas, la de llanta era una casa con llantas y tenía los modelos A,B,C,D, y tu podías comprar una de esas casas que existían verdaderamente, entonces tenía que ver con eso, traer a este espacio la verdadera realidad que vivimos en Tijuana. (Marcos Ramírez, ERRE).¹⁸

Century 21 se inscribe en el llamado arte político o política en el arte porque la obra en sí es una denuncia irreverente que busca la reflexión crítica de los espectadores.

En una instalación el espacio es un elemento fundamental, el tiempo también. El artista expresa el aquí y el ahora de su obra. En 1994 la publicidad oficial vendió la idea de ingreso del país a la modernidad y al desarrollo. La firma del Tratado de Libre Comercio era la llave de acceso de México al primer mundo. El día primero de enero de ese año hubo un Marcos que mostró la cara del mundo marginado de los indígenas, en inSITE94, el Marcos tijuanaense con *Century21* predijo para el futuro un país con más de lo mismo. Susan Buck- Morss, en su análisis sobre ¿Qué es arte político?, percibe la obra de ERRE, en estos términos:

El tiempo de esta instalación, 1994, fue al inicio de la era de TLC (Tratado de Libre Comercio), que en efecto abrió el comercio, pero sin incluir la libertad de movimiento laboral o garantías tangentes para trabajadores de ambos lados. El espacio fue la ciudad fronteriza de Tijuana. Colocó el jacal en la explanada del Cecut, el conjunto cultural oficial en el centro de Tijuana, creando una yuxtaposición del margen y del centro. La precaria cultura de la pobreza de la población flotante, cuestiona la legitimidad de la cultura oficial de riqueza urbana producida para una clase capitalista que no reconoce fronteras. Como muchas instalaciones de sitio específico, este tipo de arte también inserta crítica social en la cotidianidad, como en este caso en la realidad de los transeúntes paseando a la hora de la comida por la explanada. Este tipo de arte emite una opinión moral. De lograr su objetivo, el público se sentirá culpable. Este es el origen

¹⁸ José Manuel Valenzuela Arce "Formas de resistencia. Corredores de poder" *Intromisiones Compartidas. Arte y Sociedad en la frontera México-Estados Unidos*. CONACULTA-FONCA-inSITE97. San Diego-Tijuana .2000. pág. 30.

pero también el límite de su efecto político. En las palabras de otro de los críticos de esta obra, 'es un arte particularmente devastador, ya que simultáneamente evidencia los poderes admirables del arte y su insoslayable debilidad. Tanto su elocuencia como su impotencia'.¹⁹

La elocuencia de la obra está implícita en el nombre *Century 21*, la denominación de una exitosa compañía transnacional de bienes y raíces. Lleva inserta la crítica al uso del suelo en la historia de Tijuana. Antes de la canalización del río el lugar era conocido como "Cartolandia", estaba ocupado por familias pobres de los artesanos que vendían sus mercancías en el cruce fronterizo. La cercanía de la garita de San Isidro y el hecho de ser una de las pocas áreas planas de la ciudad, además de la plusvalía generada con la canalización del río, generaron una voraz especulación para la apropiación de los terrenos. Desde 1959, empezaron los primeros desalojos con enfrentamientos violentos. Fue hasta el 30 de enero de 1980, cuando las autoridades que deseaban borrar la mala impresión que provocaban las casas de cartón, justo en el ingreso a México, aprovechando la época de lluvias, sin previo aviso a la población abrieron las compuertas de la presa "Abelardo L. Rodríguez". La zona fue desalojada, el costo fue la vida de familias ahogadas²⁰.

El arte-instalación se realiza en un espacio y un tiempo presente, sin que eso lo exima de la acción de escudriñar y evocar la historia del lugar. Los espectadores incidentales de *Century 21* pudieron recordar ese pasado. La condición efímera de la obra permite que sea expuesta con efectos reversibles. Contiene sentido espontáneo, provisional y a la vez reflexivo. Es un arte que da lugar a reacciones de ironía y denuncia, de impotencia y culpa. Se vincula con la vida, en ocasiones, arremete contra ella. La instalación es desmontada en poco tiempo, sus efectos son más duraderos.

En la totalidad de la obra de "ERRE", se refleja un arte inscrito en la realidad social de la frontera, en 1996 participó en la VI Bienal de la Habana, Cuba, con la instalación *187 pares de manos* en la que hace referencia a las medidas discriminatorias contenidas en Ley 187 de California, donde con base en "una sospecha razonable" sobre el status

¹⁹ Susan Buck- Morss. "Qué es arte político". *inSITE97. Tiempo privado en espacio público*. INSTALLATION. CONACULTA- INBA. San Diego-Tijuana 1998. pág. 17

²⁰ José Manuel Valenzuela Arce. *Op. Cit.* Págs. 28-29.

migratorio de una persona, se le pueden negar u otorgar servicios educativos y de salud. Sobre la ejecución de la obra, el artista dice:

Se me ocurrió que con esos números podía sacar oficios de gente y gente que hace diferentes oficios en EEUU. Eso podía demostrar que la participación de los mexicanos o de los latinos ya abarca a todos los sectores. Me dediqué a tomar manos que no tenían una identidad por el rostro, sino nada más en cuanto al nivel más esencial que sería trabajar. Lo reduje a ese nivel de manos trabajando. Fueron 187 fotografías en blanco y negro de 8 por 10, sobre placas de metal, expuestas en el piso, que retrataban en blanco y negro la mano de obra en sus diferentes manifestaciones. Fueron 187 trabajos diferentes, 187 personas diferentes de ambos sexos, a los cuales yo me les aproximaba en la investigación con el mismo criterio de discriminación con el que se les podía aproximar la Border Patrol, o sea, por su aspecto. Se hizo un libro de las 187 personas y ese libro estaba sobre un escritorio, donde tú podías identificar sobre un contacto pegado a un lado del formulario pequeño, de quién eran las manos, de Pancho, de José, de Arturo. Hicimos una pieza que estaba dispuesta alrededor de una caja metálica que tenía varios orificios por los cuales mirabas o accesabas al interior se suponía que era el área de trabajo. Para mí esta caja metálica era el muro y su contenido era California. Lo que hice (remembrando a Andy Warhol) fue utilizar cajas reales, las amontoné, y de alguna manera representaban el trabajo que los mexicanos hacen en la recolección de estos bienes de consumo. Al otro lado del sendero estaban todas las fotos expuestas en el piso, que te estaban diciendo que todos los mexicanos estábamos trabajando y participando. No me quedé nada más en lo que tenía que ver con la 187. Yo les estaba demostrando que había muchos profesionistas, políticos, abogados, médicos, pero les estaba poniendo nada más las manos. Es una forma de hacerlo más universal, pues pueden ser manos árabes, pueden ser manos de gente de oriente, pueden ser palestinos de Israel, pueden ser tunecinos en Alemania o argelinos en Francia. No quería tener unas manos que se dijera 'este es mexicano', tenía que tener otro sabor más universal.²¹

Otra instalación realizada por "ERRE" en el Museo de Arte Moderno de San Diego fue *Amor como primer idioma*. Elaboró dos corazones, el primero colocado en el exterior del Museo, un corazón de metal blindado, acorde con el entorno de barcos militares contiguos al museo, el interior del corazón es hermético, gélido, oscuro. Adentro del edificio colocó a Sing-Sing, el corazón mexicano, fabricado con varilla. Es traslucido desde cualquier ángulo se percibe su interior y contiene un lecho invitando al descanso, a la intimidad. La tercera pieza es un collage lingüístico conformado con letras

²¹ *Ibidem*. Págs.29-30.

sobrepuestas de distintos alfabetos, son letras de metal que yacen sobre una cama suave de arena, a su lado hay un mueble con una leyenda: “Lengua para expresarnos, corazón para comprendernos”.

Marcos Ramírez participó en el Primer Salón Internacional 1996 y en la Bienal Internacional de Estandartes 2000, en ambos eventos obtuvo mención especial del jurado por sus obras. Respecto del Estandarte *Terra mea, Terra nostra*, la Doctora Teresa del Conde en el texto introductorio del catálogo del Salón de Estandartes, se refiere a la “interesante y abigarrada pieza del tijuanaense Marcos Ramírez ERRE” de quien dice: “con toda razón se le otorgó mención honorífica” y explica:

Condensar no quiere decir necesariamente utilizar muy pocos elementos (si bien esta opción redundaría en un diseño desahogado y elegante) sino en hacer coincidir los motivos que se quieren transmitir en una composición que se aprehenda de golpe. Dije al principio que la pieza de ERRE es abigarrada. No veo tal opción como un defecto. La emblemática puede ser tan barroca como se quiera, siempre y cuando la composición sea distinguible (perceptible) a cierta distancia, cosa que no requeriríamos, por ejemplo de una pintura.²²

²² Teresa del Conde. *ES96. Primer Salón Internacional de Estandartes*. Tijuana. CONACULTA-CECUT.1998. Pág. 20.

Terra Mea Terra Nostra

(Fig 9)

Marcos Ramírez "ERRE"

Técnica mixta

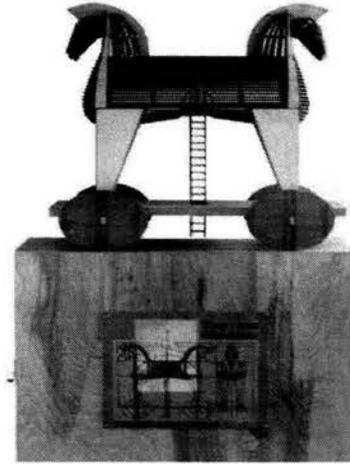
5 x 1.80 m

1996.



“TOY AN HORSE”

(Fig.10)
Marcos Ramírez ERRE”
(maqueta de madera)



Toy an Horse fue la instalación creada por ERRE y cuatro colaboradores: Hugo Josué Castro Mejía, Francisco Javier Galaviz, Armando Páez y Alejandro Zacarías Soto. Se convirtió en el signo representativo de inSITE97. Un colosal caballo bicéfalo de madera comprimida de 10 metros de altura denominado *Toy an Horse* recreado como un juguete rodante. Sus dos cabezas, una mirando al norte y la otra al sur, son dos miradas opuestas unidas en un cuerpo traslúcido. Aunque el caballo evoca al símbolo universal de guerra del “Caballo de Troya” empleado por los griegos como una estrategia para ocultar sus intenciones bélicas, en el caballo fronterizo no hay intencionalidades ocultas, entre las tablas que rodean el tronco se percibe el interior vacío. El regalo envenenado que los griegos dieron a los troyanos, en este caso es inofensivo, es un juguete.

En la descripción de la obra Marcos Ramírez recoge el testimonio de un trabajador emigrado, o tal vez imagina lo que diría alguien que como él ha experimentado a diario el cruzar de madrugada para ir a trabajar en la construcción:

5 A.M. Cualquiera día de la semana...Me levanto, recojo mi herramienta, mi café, y me dirijo a la frontera. Si bien me va la cruzo en media hora _tiempo suficiente para ponerme a organizar mi día mientras despierto por completo. Treinta minutos de seguir las luces rojas de los

autos frente a mí en una línea de espera repetida diariamente durante los últimos veinte años. Vivir en Tijuana, trabajar en San Diego, coser y descoser la frontera para rescatar lo mejor de 'dos mundos' para mí uno solo ceñido a la mitad por un cinturón que esconde de noche lo que descubre de día.

En la frontera Tijuana- San Diego habemos 50,000 personas cuya neurosis diaria depende de cuanto tiempo habrá que esperar para cruzar al otro lado. Gente como yo que viaja encapsulada en sus autos y pensamientos. Hace días apareció por la mañana justo en la línea de demarcación, un gigantesco caballo de madera de dos cabezas, una de cada lado de la frontera. Mirarlo me despertó una gran curiosidad__ ¿Quién y para qué lo habrán puesto ahí? Pronto se convirtió en un elemento familiar en mi cruce por las mañanas. Me hacía meditar sobre la situación que guardan México y Estados Unidos_ y todos los países que comparten fronteras similares. También sobre la mía. Esta realidad de estar en los dos lados a la vez que en ninguno, esa sensación de estar atorado permanentemente, en estos mundos tan distintos entre sí y tan comunes y familiares para mí.

Hoy desperté con la rutina acostumbrada formándome en mi hilera favorita. De pronto me percaté que el caballo ya no estaba. Fue tan extraño no mirarlo. Se había convertido en parte de mi paisaje personal. En esto meditaba cuando llegué hasta donde estaba el oficial de migración, le enseñé mi permiso de trabajo y me dejó pasar. Sólo entonces, me di cuenta que el caballo sigue en su lugar.

Fulano de tal, emigrado.²³

El Caballo de Troya, que ha sido asociado con *Toy an Horse*, es un símbolo de guerra, de confrontación, evoca invasión. ERRE lo modificó, asentó las largas extremidades del equino en una base de madera tirada por ruedas, semejando un juguete móvil, flexible. El elemento usado para la construcción de este juguete, la madera, es un material noble, orgánico. Para el artista la confrontación con la interacción cotidiana se vuelve familiar, lúdica. Para que haya pleito se requieren por lo menos dos partes, en el juego pasa igual. Aunque las dos miradas del caballo se excluyen, presentan una realidad insoslayable, se encuentran unidas, son como hermanas siamesas. Las ciudades fronterizas comparten la misma geografía y una dinámica interdependiente.

²³ Marcos Ramírez ERRE. *inSITE97. Tiempo privado en espacio público*. San Diego-Tijuana. Ed. Por Sally Yard. 1998. pág. 108.

La claridad en las reglas del juego y la intencionalidad de las partes es significativa en la obra. El Departamento de Inmigración de los Estados Unidos exigió para permitir colocar la instalación que el vientre del caballo fuera visible. Esta condicionante fue integrada por el artista como un elemento constitutivo de la obra, como un acto de corresponsabilidad en donde cada parte en el juego conoce las pretensiones de la otra. Cuando un jugador domina y gana permanentemente, el juego se vuelve perverso. En la visión del artista en este juego binacional no hay vencedores ni vencidos. Realmente no se sabe quién invade a quién. En el aspecto económico es claro que el norte gana, pero la riqueza cultural e histórica ¿cuenta? La contienda es compleja, multidireccional. Involucra aspectos laborales, comerciales, multiétnicos, multiculturales, incluso gastronómicos. ERRE se pregunta: ¿Quién gana los tacos o las hamburguesas, el rock o los mariachis?

Qué pieza más pública que el lugar más público de Tijuana; por ahí tenemos público las 24 horas del día, y aparte un público cautivo, forzado, que tiene que enfrentarse a una pieza de arte, que no la puede evitar. Podría pasar sin verla un día porque anda muy ocupado, pero el próximo día la va a tener que ver, porque está grandísima. La pieza cumplió sus propósitos. Duró once meses y medio en un lugar donde estaba proyectada sólo para un mes y medio. La vieron más de ocho o nueve millones de personas, no nada más la gente que pasa diario por ahí, sino la gente que pasa de Estados Unidos a México como turista y aparte la gente que la vio en los medios de comunicación masiva. Cada quien inventaba su historia, y se agarraban discutiendo ahí. Para mí, era el rollo de la doble invasión, decir que ya no están escondidas las intenciones como antes, cuando la ignorancia nos tenía sometidos a que nada más la idea de unos era la que prevalecía y era creíble. Ahora se escriben muchas historias, no nada más se escribe la historia de los vencedores. Ahora todo el mundo se puede dar cuenta de la intención de los EEUU de someter por medios económicos a quien se deje, y también ellos saben y conocen nuestras intenciones (de algunos) de buscar un mejor nivel de vida, de migrar y de recuperar la dignidad teniendo con qué comer, y teniendo trabajo, y de otros (los menos, gracias a Dios), de pasar mota, pero ellos saben lo que quiere un agente y nosotros sabemos qué es lo que quieren ellos. Esta historia del caballo de Troya es una historia antigua. Ya no puede existir un caballo de Troya cerrado, es un caballo de Troya transparente. La transparencia es la idea en que se basa la pieza (ideológica y tecnológicamente), porque un caballo sólido lo hubiera podido derribar el aire. Es sobre la doble invasión, quién invade a quién con qué y si son más fuertes las hamburguesas que los tacos, o los

mariachis que los grupos de rock, es una 'contaminación' que a mi no se me hace tan contaminante. (Marcos Ramírez).²⁴

Las fronteras, los límites territoriales, étnicos, culturales y lingüísticos constituyen un fenómeno universal y atemporal. Los postulados de la globalización económica pregonan el libre comercio y la libre competencia, aunados a una supuesta defensa de los sistemas democráticos y al respeto de las libertades individuales. Paradójicamente el país líder en la globalización mundial, por razones de la desmedida inmigración que experimenta con personas provenientes de todo el orbe, en especial de los países latinoamericanos, cada día refuerza más sus fronteras e impone drásticas medidas discriminatorias que violentan a todas luces las libertades individuales. A partir de los atentados del once de septiembre del 2001, estas medidas se han agudizado por razones de seguridad, la media hora en el cruce diario, se traduce en dos o tres horas.

En las propuestas artísticas de inSITE, que abordan la temática fronteriza, cada artista ofrece su visión del fenómeno. En la obra *América* de Yukinori Yanagi antes descrita, se apuesta a la desaparición de las fronteras. Otros artistas como David Lamelas, tienen una percepción en blanco y negro de la situación. Para ERRE no hay interpretaciones lineales. Néstor García Canclini opina de *Toy an Horse*, lo siguiente:

Me parece que la metáfora del caballo de Troya representa mejor el carácter multidimensional de la globalización y lo que la interculturalidad sigue teniendo, en esta época de competencias feroces, de guerra enmascarada; también me resulta atractivo el uso de un símbolo universal para dar cuenta de conflictos regionales. En relación con otras imágenes que circulan en las artes visuales y en los medios masivos, la del caballo de Troya tiene la ventaja de no hablar ingenuamente de una coexistencia universal reconciliada, al modo de los carteles publicitarios de Benetton. Tampoco concibe la integración supranacional como homogenización indiferenciada, según las banderas des construidas de Yukinori Yanagi.²⁵

Considero que una interpretación semejante a la de ERRE, se presentó en el mismo inSITE97 con *Toaster Work Wagon* de Kim Adams, la camioneta alada que contrario al caballo con el vientre vacío portaba en su interior bicicletas bidireccionales.

²⁴ José Manuel Valenzuela. *Op. Cit.* Págs. 39-40.

²⁵ Néstor García Canclini. *Op. Cit.* Págs. 70-71.

Las dos propuestas aluden al juego, a una relación bilateral ineludible. Al tratar de accionar las bicicletas los niños advierten de manera vivencial primero la sensación de encontrarse unidos. Después se percatan de la cantidad de opciones por las que pueden decidirse: la parálisis, la colaboración, el liderazgo, la dominación, el diálogo. Sally Yard, comenta que cuando se le preguntó a una de las niñas cómo funcionaban las bicicletas y cómo se podía manejarlas, contestó: “Bueno, siempre que Susie haga lo que le digo, funciona”.²⁶

El Caballo de ERRE, concebido como instalación puede ser transportado y colocado en cualquier frontera de México o del mundo. Aunque la pieza fue diseñada para ubicarse frente a la garita de San Isidro devino en un símbolo universal de frontera. *Toy an Horse*, le dio otras significaciones al espacio liminal entre los dos países, esos pocos metros de intersección donde permaneció once meses realmente son tierra de nadie. Es el cruce de más de 65 millones de personas al año, por ella diariamente atraviesan miles de personas, que a pie o en automóvil, se dirigen a su trabajo, a su casa, a la escuela, van a visitar parientes o de compras. El lugar es vigilado por los oficiales de migración que con perros amaestrados recorren los autos en busca de droga u otro tipo de contrabando. Los vendedores ambulantes ofrecen sus variadas artesanías que fueron intensificadas como tema en la obra *El vendedor de Tijuana* de Roberto Salas en Mira Costa Collage. Las mujeres indígenas con sus hijos a cuestas, piden limosna.

El sitio se encuentra sobrecargado de imágenes e intencionalidades. Por sí solo es una instalación gigantesca, donde según García Canclini, ocurren a diario los mejores performances sin la necesidad de artistas²⁷. Marcos Ramírez, le adicionó una intencionalidad más. Reprodujo el logotipo del caballo, en camisetas y artículos de recuerdo para ser vendidos junto a los calendarios azteca y las figuras de yeso de los *power rangers*. También confeccionó cuatro trajes de troyanos para quien quisiera

²⁶ inSITE97. *Tiempo privado en espacio público. Un diálogo*. Op.Cit. Pág. 61.

²⁷ Néstor García Canclini. “Arte en la frontera México-EE-UU”, *La Jornada*, Cultura. Año 14, Núm.4726. 9 de noviembre de 1997.

retratarse junto al caballo como hacen los turistas. Con ello la caracterización del sitio como lugar de cruce fue transfigurada en un lugar turístico.

TOY AN HORSE

(Fig.11)

Marcos Ramírez ERRE.
10 m. de altura
madera, hierro.



3.2. HELEN ESCOBEDO (inSITE 94, inSITE97 Y ES96)

Escultora, diseñadora, museógrafa e instaladora, artista consolidada, ha creado y expuesto obra por distintos lugares del mundo. Nació en 1934 en la Ciudad de México, realizó sus primeros estudios de escultura en 1951 con Germán Cueto, posteriormente se formó en el *Royal College of Art* de Londres. El trabajo artístico de Helen Escobedo no se inscribe en un estilo determinado, se caracteriza por una búsqueda, una constante experimentación con nuevas formas y materiales. No establece una dirección definida, su lenguaje es multidireccional, orgánico, geométrico, barroco, expresionista. Su formación como escultora dentro de los cánones académicos le ofrece la destreza para combinar técnicas clásicas con las innovaciones y materiales del arte contemporáneo.

Helen Escobedo pertenece a la generación de artistas que rompen con la escuela mexicana e incursionan en las formas geométricas como medio de expresión plástica. Para las olimpiadas de 1968, trabajó en el emblemático conjunto escultórico contemporáneo denominado la “Ruta de la Amistad” al lado de Mathias Goeritz, su principal promotor, en el marco de lo que se esperaba fuera una festiva Olimpiada Cultural empañada por la tragedia estudiantil. Presentó *Puertas al Viento* una obra de 17 metros de altura inscrita en el designado arte funcional por su propósito de embellecer a la ciudad de México. El espacio y la obra fueron diseñados para ser percibidos desde la velocidad del automóvil.

Este proyecto fue el antecedente del *Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria*, concluido en 1979, en donde Helen participó con un equipo interdisciplinario integrado por el mismo Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, José de Jesús Hernández Suárez (Hersua), Federico Silva, Sebastián (Enrique Carvajal), y la asesoría de ingenieros, filósofos, historiadores, petrógrafos, botánicos. La Doctora Teresa del Conde, se refiere a este espacio como el “más notable de ciudad”, “construido sobre ‘una tempestad de lava milenaria’, como llamaba Luis Cardoza y Aragón al Pedregal de San Angel” y lo describe así:

La obra a la que aludo es un gran anillo de almenas a manera de Cromlech, que limita y preserva las formaciones naturales prolongando el ambiente exterior dentro del círculo. En ubicaciones cercanas a ese anillo ecológico, hay esculturas particularizadas de cada uno de los integrantes del grupo, de modo que el lugar es al mismo tiempo un espacio natural y un muestrario

escultórico que convive estructuralmente con las edificaciones de la zona Cultural de Ciudad Universitaria...²⁸

En una segunda etapa del proyecto universitario Helen creó en 1980 a *Cóatl*, escultura geométrica, a través de 20 marcos en viguetas de hierro de cuatro por cuatro metros instaladas como un acordeón de 15 metros de largo. El vivo colorido de la estructura y los distintos planos de elevación respecto a la base le imprimen una sensación de movimiento serpentino.

El carácter extenso e intenso de la obra de Helen Escobedo en su trabajo escultórico, en el diseño de espacios, en la producción efímera cumple casi cinco décadas. Ha producido decenas de obras basadas en problemas urbanos y ecológicos. Sus trabajos artísticos se han desarrollado en ambientes efímeros; en sus intervenciones utiliza los materiales del lugar, humildes, perecederos: en el Bosque de Chapultepec hizo una instalación con toneladas de basura; en Costa Rica elaboró en una instalación sobre tortugas, 100 tortugas hechas con paraguas para figurar las conchas y llantas para las aletas; en Helsinki, Finlandia empleó las abundantes ramas y hojas que caracterizan el lugar; en la *Künstlerhaus Bethanien* de Berlín hizo 100 figuras de paja que medían dos metros cada una y representaban a 100 refugiados. Helen radica en Alemania seis meses del año durante el verano, en el invierno vive en la Ciudad de México. A los lugares donde constantemente se desplaza lleva un mínimo equipaje, ni siquiera ideas preconcebidas.

Su obra ha sido recopilada en los libros *Helen Escobedo* de Rita Eder, *Helen Escobedo: Pasos en la arena* de Graciela Schmilchuk, ambos son testimonio de su obra efímera y permanente. Schmilchuk en la presentación del libro describe a la artista visual “como una creadora auténtica, poco convencional, incómoda y hasta loca...” en relación al hilo conductor de su obra, considera: “Tiene cierta relación con la idea de la muerte. Desde sus primeros bronce se denota la angustia, aunque siempre velada. Trabaja por los bosques y las especies en extinción. Otro hilo conductor que la ubica en la modernidad es su lucha denodada contra el desencanto, por lo que tiene más obra efímera que permanente.”²⁹

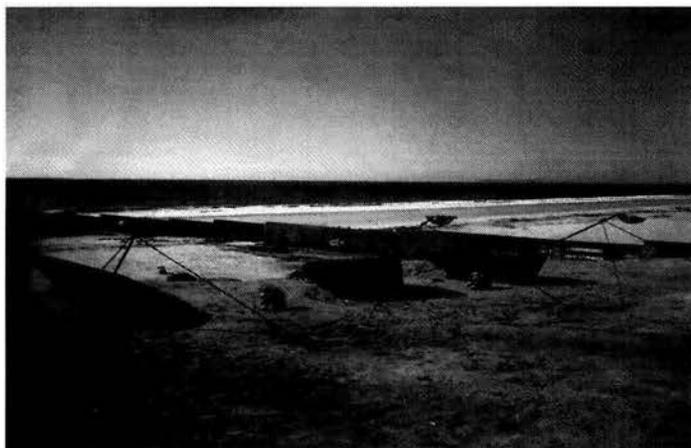
²⁸ Teresa del Conde. *Una Visita Guiada. Breve historia del arte contemporáneo en México*. México. Plaza y Janés. 2003. Pág.113.

²⁹ Graciela Schmilchuk. www.CONACULTA.GOB.MX/2002/24_may/escobedo:htm Pág.1.

Abordar la obra de Helen Escobedo amerita un trabajo de investigación puntual, motivo de una tesis completa. En nuestro caso sólo haremos referencia a las propuestas artísticas realizadas para inSITE94, inSITE97 y ES96.

***JUNTO A LA MAREA NOCTURNA.* (Fig. 12)**

Helen Escobedo.
Varilla, cerco de
Alambre, cocos



Una preocupación constante en la obra de Helen Escobedo es la exploración del entorno donde ubica su trabajo artístico, en esta búsqueda intenta descubrir el alma del lugar. “Mi quehacer creativo como artista tiene que ver con mi identidad ecológica como ser humano. Busco el ‘genus loci’ o espíritu del lugar para intervenirlo y conjugar sus dos presencias, visión y realidad. Encuentro la solución para ese espacio en ese momento preciso del tiempo en que vivo”³⁰.

El sitio donde plantó *Junto a la marea nocturna* es uno de los lugares más emblemáticos de la frontera es la “esquina norte del país”, la parte más septentrional de México. Ahí junto a la barda de acero que se prolonga hasta el mar colocó las esculturas de tres barcazas de alambre dotadas de catapultas, armadas de cocos.

³⁰ Helen Escobedo. http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercate/cuadros-cuentan/cuantan_02a.htm Pág. 2.

La barda limítrofe desemboca en un trecho del Océano Pacífico, atravesarlo a nado implica un alto riesgo por lo gélido del agua y las traicioneras corrientes submarinas que habitan esa playa, aún así, en su desesperación, hay migrantes que se atreven a cruzar. El océano es hogar, entre otras especies, de las ballenas que desconociendo fronteras, año con año desde Alaska atraviesan los mares para parir a sus ballenatos en aguas más cálidas. Durante el invierno desde el sitio de las barcasas se puede apreciar el espectáculo migratorio de las ballenas.

El muro fronterizo popularmente conocido como “el muro de la tortilla” evoca otros muros y fronteras lejanas como la Muralla China, el desaparecido Muro de Berlín, los fuertes coloniales del Caribe o el muro que se está construyendo recientemente en Israel dentro de los territorios ocupados en Palestina. Muchas de estas barreras, con el tiempo se resignifican. Para Cuauhtémoc Medina:

Cuando las fortalezas caducan se convierten en sitios de visita melancólica, en monumentos a la vulnerabilidad o a la terquedad. No sería descabellado decir que el hecho mismo de contemplarlas por ambos lados es evidencia suficiente de su muerte política: han dejado de ser demarcaciones para pudrirse bajo la forma del monumento, dejan de ser contenedores para ser atracciones turísticas.³¹

Los límites geográficos y políticos entre los dos países fueron inicialmente demarcados con obeliscos de granito, evocadores de los mojones usados por el Imperio Romano o el ejército de Napoleón para ratificar sus conquistas. El obelisco situado junto a la obra de Helen Escobedo en Playas de Tijuana contiene la leyenda: “Este es el límite entre México y los Estados Unidos fijado por la Comisión Unida. 10 de octubre AD 1849, de acuerdo con el Tratado concluido en la Ciudad de Guadalupe-Hidalgo el 2 de febrero AD 1848. Reconstruido agosto de 1894, por la Comisión Internacional de Límites.”

En 1994, cien años después, este monumento ha sido reforzado con una barda de acero corrugado hecha con las planchas usadas en el desierto para las pistas de aterrizaje durante la guerra del Golfo Pérsico. Esta barda, un metro más baja que el muro de Berlín, está respaldada en los puntos vulnerables por una segunda muralla de concreto,

³¹ Cuauhtemos Medina. *Op. Cit.* Pág. 54.

por el constante patrullaje de la Border Patrol y de los helicópteros que sobrevuelan los miles de kilómetros de frontera.

Los vetustos navíos de Helen representan la ensoñación por el viaje, por la tierra prometida. Su estructura de alambre no les permite navegar, se encuentran inutilizados, varados en la playa. Les pasa lo que al *Ayate Car* de Betsabee Romero, aguardan un milagro. Están preparados para enfrentar una guerra, con armamento típico de la antigüedad, el diseño para construir las catapultas se consigna en los tratados de Vitruvio, del siglo I A. C. Así de actualizado está México respecto al sofisticado poder armamentístico de su vecino. Las catapultas dirigidas hacia la barda portan como misiles cocos, el dueño de un puesto ambulante de cocos en la playa se negó a dejar su lugar de trabajo. La artista le compró la mercancía, junto a cada barcaza puso amontonados un aprovisionamiento de cocos. La ingenuidad de este potencial bélico provoca ternura. Sin embargo a los días de ser instalada, alguien cambió la fruta por piedras. La rabia también está presente.

El ingenio y el humor característico de este lado de la frontera ayuda a sobrellevar toda clase de penurias. Helen en un ejercicio de catarsis invitó a la gente a darles sus cocos a los del otro lado. Con ese humor e ingenio la artista nombró a las barcazas: “El Topo”, “el Sapo” y “el Pollo”. En alusión a las tácticas usadas por los trabajadores indocumentados para esquivar la militarizada vigilancia que trata de impedirles alcanzar el “sueño americano”.

Los “pollos” guiados y esquilmados por “coyotes”, los que saltan o cavan la muralla de acero, representan para el vecino país la mano de obra que hace producir sus campos agrícolas, sus alimentos. Las armas que latinoamérica lanza son inofensivas, por el contrario, son nutrientes, contienen una pulpa suave, carmosa, su interior encierra un dulce líquido que mitiga la sed. El texto de Cuauhtémoc Medina sobre inSITE94, finaliza con la siguiente descripción de la instalación:

Cuando visité Playas de Tijuana en 1993, los marines norteamericanos levantaban una muralla dentro del mar. Me recordaron esa historia de Herodoto, cuando Xerxes, enfurecido con las olas por haberles derribado un puente, las castigó con latigazos. Helen Escobedo construyó frente a esa muralla en la playa una serie de esculturas de malla de alambre que simulaban barcazas armadas de catapultas, y las cargó con cocos. Era una respuesta simbólica: un juego de

guerra desesperadamente latinoamericano. Para mí estaba claro que la exposición, como los torpedos de Escobedo no eran ni querían ser suficientes, que la muralla en el mar y en la tierra, en la vida material y las construcciones simbólicas, no se agacharía con la amenaza de los cocos. En 1994, cuando visité las catapultas, alguien había reemplazado los cocos por piedras. ...por tanto una línea es un instante.³²

La intervención en el paisaje marino y el título de la obra están impregnados de sueños y poesía: *Junto a la marea nocturna* es el mismo nombre elegido por Olivier Debroise para designar su colaboración en el mismo texto de inSITE94 y para finalizarla nos dice: “Si escuchas con cuidado, puedes oír la marea nocturna, en ambos sentidos: la línea permeable”³³.

En el primer Salón Internacional de Estandartes, realizado en Tijuana en 1996, el jurado compuesto por Rita Eder, Gerardo Mosquera y Raquel Weiss, otorgaron el segundo lugar al Estandarte titulado *Sólo de vida se muere* de Helen Escobedo. El Estandarte contiene hileras superpuestas de ropa tendida, en su mayoría pantalones, algunos están salpicados de sangre.

³² Cuauhtémoc Medina. *Op. Cit.* Pág. 62.

³³ Olivier Debroise. *Op. Cit.* Pág. 32.

Sólo de vida se muere (Fig. 13)

Helen Escobedo

Técnica mixta

5 x 1.80 m

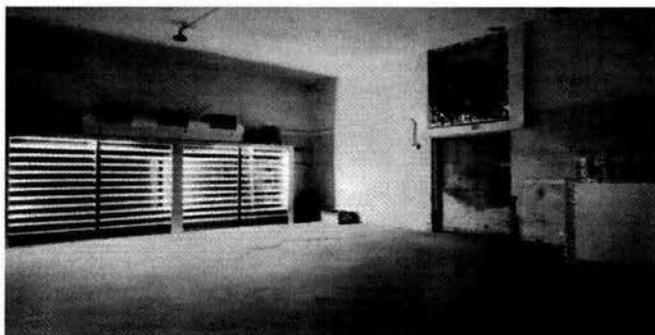
1996.



MILK AT THE L'UBRE MOOSEUM (Fig.14)

Helen Escobedo.

Cartones de leche, neón,
Tubos de PVC, tela, goma,
Alambre, talco, papel,
Recubrimiento plástico.

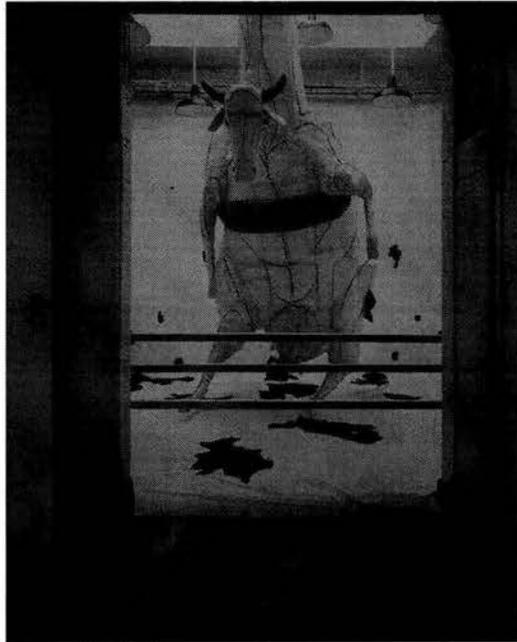


El edificio abandonado de la antigua fábrica de la *Reincarnation Project* productora de la conocida leche del Clavel, ubicado en el centro de San Diego, fue el espacio elegido por Helen Escobedo para la instalación presentada en el marco de inSITE97. En esta ocasión decidió trabajar del lado estadounidense con la colaboración de artistas mexicanos: Alberto Caro-Limón, del museo del niño en San Diego, Armando Lavat, arquitecto y Franco Méndez Calvillo, pintor. El trabajo en equipo ha sido una constante en la obra de la Helen desde su participación en el Espacio Escultórico de la UNAM, donde trabajó con artistas de edades disímiles. Experimentó en la conjunción de ideas la riqueza de las visiones plásticas. Por eso en los sitios donde produce su obra escucha las propuestas de artistas jóvenes del lugar con el propósito de crear un trabajo sustentado en el conocimiento del espacio, que se sostenga una vez que ella se marcha.

El edificio de la *Carnation* en ruinas fue transfigurado. La instalación ocupó tres cuartos de la fábrica: El primero tapizado de mosaico blanco conocido como lavandería, se convirtió en el cuarto de desmanchado donde se limpiaba a las vacas hasta dejarlas

blancas, sin una mácula. El interior contenía una bien lograda escultura hecha con papel y alambre de una vaca atada, sometida, blanqueada; exhibiendo sus ubres, con las manchas negras esparcidas en el suelo. El segundo cuarto era el de refrigeración, oscuro, con tubos oxidados y las puertas forradas de plomo. Se habilitó como el congelador pintado de un azul gélido y en la parte superior de la puerta de salida fue colocado un altar dedicado a Santa Clara, la vaca morada. Al atravesar el altar repleto de veladoras se escuchaban tristes mugidos grabados que salían de las tuberías. El tercero con una enorme caldera contaba con las presentaciones de distintos tipos de leche industrializada, "Allen Milk", "Designer Milk", "Sun Dried Milk", era el cuarto de las relaciones públicas.

MILK AT THE L' UBRE MOOSEUM (Fig. 15)



En la entrevista realizada a Helen Escobedo por Blanca Ruiz sobre el cuestionamiento que encierra la obra, contestó:

En un súper cercano donde casi todo está refrigerado y donde no huele a nada, pero a nada, encontramos de 16 a 20 variantes de leche: uno por ciento o dos por ciento de grasa, con vitamina A o D, con sabor o nada de sabor, para adelgazar o para engordar. Mientras en un mercado mexicano de aquí de San Diego, huele a carne, a comida, a sabor y precisamente entre esos dos extremos, decidimos que íbamos a cuestionar la producción de la leche, en un mundo donde el primer mundo está a dieta y la gente del tercer mundo padece hambre, es una de las grandes contradicciones que vivimos.

De alguna forma es como idiotizante ver tantas variantes de leche ¿cómo la escoge la gente? ¿por su color? ¿su sabor? Ahora ha salido un nuevo anuncio donde la gente toma un vaso de leche y queda con bigote blanco, es un exceso de publicidad para un alimento tan básico. Todo esto forma parte de un proceso mundial de consumo que personalmente me aterra, es como las computadoras un día te sirve una marca y al otro día es obsoleta. Es terrorífico porque detrás de esto, sólo se pretende hacer más dinero.³⁴

El arte instalación tiene un lenguaje narrativo, a Helen Escobedo le gusta que sus obras sean entendidas por la mayoría de las personas, que hablen por sí mismas y no queden en el reducido ámbito de los especialistas en arte. Estudia el espacio, escudriña su pasado, las posibilidades de recrear su esencia. La fábrica abandonada cobra vida, Helen la revitaliza con una mirada irónica que encierra una crítica a la sociedad de consumo a la alimentación desnaturalizada, a la “*desmilkización*” de la leche.

El nutriente básico de la leche le sirve como pretexto para denunciar las disparidades entre el mundo desarrollado y el que padece hambre. Esas diferencias las encuentra en el interior del primer mundo, donde albergan minorías raciales y culturales, que se resisten a adoptar una alimentación desprovista de olores y sabores naturales. En esa coexistencia encontramos un paralelismo con el trabajo de Gustavo Artigas, *Las Reglas del Juego* quien pone a jugar a equipos binacionales de básquetbol y de fútbol en una misma cancha, sin que interfieran entre sí, cada cual conservando sus diferencias.

³⁴ Blanca Ruiz. “Helen Escobedo: Soy inmensamente narrativa”. *Reforma*. Cultura. México. Año 4. Núm. 1,424. 1 de noviembre de 1997. Pág. 1-C.

La extensa construcción de la fábrica abandonada cobró vigencia con la instalación *Milk at the l'ubre Mooseum* al haber sido acondicionada por la artista y sus colaboradores en una parodia de museo. Otros artistas decidieron usar el espacio para la exhibición de sus obras: el colombiano Fernando Arias utilizó el sótano para *La línea y la mula* y Miguel Rio Branco esparció luminosidad al lugar con su cromática instalación *entre los ojos el desierto*. Helen Escobedo se mostró sorprendida al enterarse que una parte del lugar de su instalación fue alquilado para una exposición de mobiliario y diseño de interiores, creando un fuerte choque con las propuestas y los objetivos de inSITE.³⁵

La imaginación, la creatividad, el ingenio, el dominio de la técnica escultórica se observan en la ejecución de una fenomenal y expresiva vaca de papel. La composición, distribución y diseño del espacio al dar origen a una narración, que además encierra una denuncia social, expresada en un elocuente lenguaje estético, son algunos de los muchos signos que integran esta obra de arte. La originalidad y el genio artístico de Helen Escobedo está implícito en el título de su obra: *Milk at the L'ubre Mooseum*.

³⁵ Jorge Luis Berdeja. inSITE97: "batalla de permisos por el espacio público". *El Universal. Cultural*, Año LXXXI, Tomo CCCXXII, Núm. 29, 206, 29 de septiembre de 1997. Pág.1-4.

4. CONCLUSIONES.

Durante el siglo XX el arte ha experimentado una transformación conceptual drástica. A partir de los años sesenta surgen nuevas formas de expresión artística con la reintroducción de técnicas novedosas, de materiales perecederos, de innovaciones tecnológicas. Estas formas se inscriben en las llamadas artes alternativas o emergentes. El arte efímero mediante las instalaciones interviene en espacios públicos, los transforma temporalmente, los reinterpreta. Con los performances se vincula al arte con la vida, el uso espontáneo de la corporeidad del artista envuelve a los espectadores en una experiencia interactiva y fugaz.

A partir de la década de los noventa las exposiciones de arte contemporáneo caracterizadas por exhibir obras y artistas del mundo occidental, adoptan el multiculturalismo y la diversidad. En este marco la frontera Tijuana-San Diego desarrolla eventos de talla internacional que son abordados en el presente trabajo.

La joven frontera bajacaliforniana ha sorteado múltiples dificultades para consolidar una infraestructura artística. Es con el establecimiento en 1982 del Centro Cultural Tijuana (CECUT), cuando los artistas plásticos y los habitantes de la región, cuentan con un espacio público, promotor y difusor de actividades relacionadas con el arte y la cultura. En las últimas décadas la calidad y cantidad de artistas se ha incrementado. Las Bienales de Artes Plásticas, festivales fronterizos, exposiciones, eventos binacionales e internacionales, han motivado y generado una pujante actividad artística, donde destacan personalidades pioneras en la producción plástica de sus localidades; así como el talento de jóvenes creadores.

La frontera Tijuana-San Diego es una zona conurbada que se ha singularizado como un área de conflicto. Los grandes eventos artísticos como las Bienales Internacionales de Estandartes, pero sobre todo los inSITES, han posicionado a dos ciudades sin un gran equipamiento, ni una importante tradición artística, en espacios de producción de arte contemporáneo de trascendencia mundial. La convocatoria a artistas de consolidado renombre, los recursos destinados a los eventos, el interés y el esfuerzo de las instituciones tanto privadas como públicas que financian la producción artística han estado encaminados, por el lado de San Diego, a convertirse en una

metrópoli del arte, capaz de competir con otras ciudades de California y del país. Por parte de Tijuana existe un interés manifiesto de las autoridades de transformar la imagen de la ciudad que desde su origen carga con el estigma de ser cuna de vicio y criminalidad.

Los eventos de inSITE, a partir de 1992 se han convertido en un importante foro de expresión artística, tanto para artistas locales como para creadores extranjeros con una trayectoria de prestigio internacional que han desplegado su inventiva para intervenir el espacio fronterizo.

Los performances ocuparon lugares relevantes en la programación de los eventos y en la crítica de arte. El asombro, la curiosidad, el rechazo y la ovación de los espectadores fueron algunas reacciones propiciadas por las actuaciones improvisadas de los artistas.

Al analizar los enfoques de frontera, cristalizados en los trabajos artísticos en los inSITES, se percibe en cada propuesta, una mirada acorde a la sensibilidad y la creatividad individual o del equipo realizador, algunas obras resultan afines a objetivos institucionales; otras tienen un carácter irreverente y contestatario. La zona por su carga vivencial deviene en el laboratorio ideal para el arte. Los espacios explorados e intervenidos por los artistas se transfiguran. Las significaciones en una misma obra, pueden variar dependiendo del punto de vista de quien las analice.

En el análisis de la obra *Century 21* de ERRE, nos percatamos de la riqueza potencial del arte para denunciar situaciones de injusticia social, paradójicamente esa elocuencia de la plástica, conlleva impotencia. El mensaje de denuncia no es suficiente para transformar estructuras establecidas. Aún así, si la obra logra comunicar mensajes sensibles a sus receptores, con ese hecho, el trabajo del artista es portador de una valiosa contribución a la mejora social y humana. La choza en la explanada del Cecut y en los suburbios de tantas ciudades, es un reproche para todos. Marcos Ramírez al construirla y mostrarla confronta a la sociedad entera con esa realidad de pobreza.

Toy an Horse, el caballo bicéfalo ubicado en la garita de cruce de San Isidro, nos invitó a reflexionar en el juego de la relación binacional, en sus intencionalidades, sus fortalezas y puntos débiles, un juego donde para el artista, no hay vencedores ni vencidos sino una realidad insoslayable, la dependencia mutua. Las dos miradas, aunque pretendan ignorarse están pegadas a un mismo tronco. La Garita de

San Isidro, sitio de ubicación del caballo cobró otras significaciones aparte de las múltiples que usualmente ostenta. El Caballo se convirtió en un icono de inSITE97.

La obra de Helen Escobedo es multidireccional, innovadora, no se circunscribe a un estilo determinado, es una artista itinerante. Al llegar a los lugares donde va instalar su obra, busca la colaboración de equipo con artistas de la localidad. Desentraña el alma del lugar. Es “inmensamente narrativa”³⁶, trata que las obras griten lo que son y sean comprendidas por cualquier persona.

En Playas de Tijuana, junto a la barda de acero limítrofe que desemboca en el mar, Helen instaló tres barcazas de alambre con los nombres de “El Topo,” “El Sapo” y “El Pollo,” en alusión a las estrategias usadas por los migrantes indocumentados para evadir la vigilancia de la patrulla fronteriza. Los navíos armados con catapultas, apuntaron sus cocos hacia el otro lado de la barda. El inofensivo armamento es un carnosos y suave alimento. La amenaza latinoamericana custodiada por la muralla, aporta al vecino país la mano de obra que hace producir sus campos agrícolas, que le proporciona entre otras cosas, alimento. *Sobre la Marea Nocturna*, es una instalación transgresora e impregnada de esperanza y poesía.

Helen y sus colaboradores transfiguraron en un museo, la fábrica abandonada de la *Reincarnation Project*, antigua productora de la leche Clavel. En este simbólico museo se muestra el proceso industrial que despoja de su esencia a las vacas y a su producto básico, la leche. La obra es una denuncia a la desnaturalización que se hace de un alimento elemental por la industria y la mercadotecnia, en un primer mundo con consumidores preocupados por el sobrepeso. Haciendo un paralelismo con la necesidad elemental de nutrición, sobre todo infantil, que representa la leche para los países en vías de desarrollo. La escultura de una genial vaca de papel, sometida a un blanqueamiento forzoso, el altar donde se rinde tributo a Santa Clara, la vaca morada y el cuarto de relaciones públicas donde se comercializa una variedad de leche “desmilkizada”, conforman “Milk at the l’Ubre Mooseum”. Obra que en el nombre consagra su genialidad.

³⁶ Blanca Ruiz. “Helen Escobedo: Soy inmensamente narrativa” Reforma. Cultura. México. Año 4. Núm. 1,424, 1 de noviembre de 1997, pág. 1-C.

Artistas y obras como las de Helen Escobedo y Marcos Ramírez, abordan a públicos amplios, no especializados, intentan transmitir con un lenguaje estético accesible, mensajes que toquen fibras sensibles, que trastocuen los espacios y las vidas de los receptores de sus trabajos artísticos. El arte en esta zona sobrecargada de signos, se presenta como un vehículo mediador, conciliador, propositivo, consolador, denunciante, irreverente, lúdico, solidario y reflexivo.

APENDICE.

Nombres de personalidades en las artes plásticas en **Mexicali**: Rubén García Benavides, José García Arroyo, Ruth Hernández, Salvador Aguilar, Rubén Bedolla, Francisco Arias, Carlos Coronado Ortega, Gilberto Vargas, Salvador Romero, Rodrigo Muñoz, Manuel Aguilar, Eduardo Auyon, Jacqueline Barajas, Víctor Larios, Edgar Meraz, Ramón Carrillo, Maricela Alvarado, Jaime Brambila, Enrique Slim, Alfredo Carreño, Cuauhtemoc Rodríguez, Ramón Tamayo, Juan Manuel Pérez Soto, José Luis Castillo, Guillermo Valentín y Fernando García Rivas. **Artistas tijuanenses**: Benjamín Serrano, Alex Duval, Eduardo Hualler Huesca, Rubén Villagrana, Amber Inzunza, Rosendo Méndez, Manuel Varrona, Joel González Navarro, Ángel Valrra, Héctor Castellón, Manuel González Mariscal, Felipe Almada, Martha Palau, Maria Teresa Berlanga, Cátaro Núñez, Francisco Chávez Corrugado, Mario Urrea, Juan Ángel Castillo, Miguel Najera, Raúl López Fajardo, Pascual Miranda, Juan Zúñiga, Juan Badía, Tony Maya, Antonio Mellado, Guillermo Castano, Daniela Gallois, Luz María Dávila, Ramses Noriega, Ignacio Habrica, Zulema Ruiz, Carlos Castro, Cesar Borja, Nina Moreno, Yolanda Castano, Alfredo Ruiz, Lourdes Campos, los hermanos Meneses, Roberto Rosique, Manuel Luis Escutia, Luis Moret, José Pastor, Silvia Galindo, Fitch, Marcos Ramírez ERRE, Cesar Hayashi, Javier Galaviz, Oscar Ortega, Octavio Salgado, Norma Michel, Franco Méndez Calvillo, Enrique Ciapara, José Lobo, Epitafio Sosa, Pedro Contreras, Yolanda de Romero, Judith Esparza, Gilberto Pérez Nungaray, Julio García, Víctor Amaya, José de Alba, Ronaldo Glaubitz, Carmen Campuzano, Alejandro Estrada, Luz Camacho Alfonso Alcalá, Alejandro Zacarías, José Hugo Sánchez, Joel Angulo, Marcela Castillo, Leonor Luna, Rafael Coronel, Hugo Castro, Federico Alcaraz, Julio Orozco. De Ensenada, Rafael Tovar, Francisco Álvarez, Esther Aldaco, José Carrillo, Pedro Peralta, Ernesto Muñoz Acosta, José Jule, Joel Tentori, Hugo Loaiza, Vico, Juan Villarreal, Salvador Hernández Vilches, Josefina Pedrin, Francisco Hernández Zamora, Carlos Heñiros, Estela Hussong, Leonel Flores. En **Tecate**, Marcos Brambila Sabori, Álvaro Blancarte, Salvador Magaña, Roberto Gandarilla, Gabriel Adame, Laura Castanedo, Jaime Ruiz Otis y en **Rosarito**, Pabel.

FUENTES HEMEROGRAFICAS:

Coronel, Juan. *insite97. Uno mas Uno*. Mexico. 1 de diciembre de 1997.

Trujillo, Munoz, Gabriel. **Esquina.baja**. Tijuana, B.C. Enero-marzo 1993.

Pincus, Robert. *From formidable to forgettable*. **The San Diego Union-Tribune**. December 7, 1997.

Pincus, Robert. 1997 in Review the year's high fives. **The San Diego Union -Tribune**. San Diego Ca. December 28, 1997.

Tibol, Raquel. *insite97. Abierto y Orgánico*. **Proceso**. México. 30 de noviembre de 1997.

Mayer, Mónica. *insite97: Una incitación*. **El Universal**. México. 29 de noviembre de 1997.

Fioravante, Celso. . *Arte se movimiento entre globalizacao e fronteiras*. **Folha de Sao Paulo**. Brasil. 28 de noviembre de 1997.

Díaz Barraza, Eduardo. *Tiempo privado en espacio público en insite97*. **El Informador**. Guadalajara, JAL. 20 de noviembre de 1997.

Organiza insite97 el simposio Tiempo privado en espacio público. **Cambio**. México. 19 de noviembre de 1997.

Valenzuela Arce, José Manuel. *Arte in-situ*. **La Jornada**. México. 9 de noviembre de 1997.

García Canclini, Néstor. *Arte en la frontera México-EE.UU*. México. **La Jornada**. 9 de noviembre de 1997.

Pincus Robert. *Rowing in Eden sows seeds of women's power. Discontent*. **The San Diego Union- Tribune**. San Diego Ca. Noviembre 9, 1997.

Cortes, Dora Elena. *Destrucción futuro de las grandes megalópolis de AL: Monsivais*. **El Universal**. México. 8 de noviembre de 1997.

Jusidman, Yishai. *Mucho ruido y bastantes nueces*. **Reforma**. México. 1 de noviembre de 1997.

Ruiz, Blanca. *Helen Escobedo: Soy inmensamente narrativa*. **Reforma**. México. 1 de noviembre de 1997.

Chattopadhyay, Collette. *Crossing Borders in insite97*. **Artweek**. Los Ángeles Ca. November, 1997.

Zavala Paco. *Se hace justicia a los pintores de la Avenida Revolución*. **La Prensa de San Diego**. Núm.28., 11 de julio del 2003.

Un espacio abierto para el arte. **Geomundo**. México. Noviembre 1997.

Ehrenberg. *De instalaciones al aire y quimeras permanentes*. **Artes de México**. México. Numero 37.

Klausner, Betty. *Border Tones: insite97 at San Diego and Tijuana*. **The Independent**, Santa Bárbara, Ca. October 30, 1997.

Álvarez del Castillo, Carlos. *El arte en América*. **El Informador**.Guadalajara, Jal. 26 de octubre de 1997.

Navarrete, Sylvia. *Apenas cinco años de vida y ya es un must en la escena artística del proyecto binacional sin equivalente que abre puente cultural en fronterizas de Tijuana y San Diego*. **Elle de México**. Octubre 1997.

Knaff, Devorah *Shedding traditional ideas and biases through art*. **The San Diego Union Tribune**. San Diego Ca. October 16, 1997.

Forbes, Michael. *Explosión of border art*. **The Colony reporter**. Guadalajara, Jal. October 26, 1997.

Cortes, Dora Elena. *Rinde Carlos Fuentes homenaje a la gente de la frontera*. **El Universal**. México. 26 de octubre de 1997.

Fuentes en Tijuana: México, país botín; su frontera con EU, "cicatriz que sangra". **La Jornada**. México. 28 de octubre de 1997.

Domínguez, Juan Carlos. *RevolucionArte*. **ZETA**. Tijuana B.C. Octubre, 1997.

Milroy, Sarah. *Potent border show tears down barriers*. **The Globe and Mail**, Canada. October 11, 1997.

Mac Masters , Merry. *Culminó la etapa inaugural de insite97*. **La Jornada**. México. 10 de octubre de 1997.

Pincus, Robert. *Two Biographers give inSITE97 some wheels*. **The San Diego Union-Tribune**. San Diego Ca. October 9, 1997.

Rodríguez Nava, Gabriel. *Poniendo al arte en su sitio*. **Eres**. México. Octubre, 1997.

Becerra, Daniela. *Cruzar la frontera sin mojarse*. **Milenio**. México. Octubre, 1997.

Pincus, Robert. *Street-side projects confuse just as the artist planned.* **The San Diego Union-Tribune.** San Diego Ca. October 9, 1997.

Knight, Christopher. *insITE97, outta sight.* **Los Ángeles Times.** Los Ángeles Ca. October 4, 1997.

Ruiz Blanca. *A río revuelto ganancia de pescadores.* **Reforma.** México. 3 de octubre de 1997.

Rivemar, Lupita. *Tijuana/San Diego: Una frontera de Arte.* **Bitácora.** Tijuana B.C. 2 de octubre de 1997.

Buttler, Simone. *The Great Balboa Park Landfill Exposition of 1997.* **KPBS ON AIR.** San Diego Ca. October 1997.

Valenzuela, Angélica. *insite97 despertó el interés en Expoarte.* **El Universal.** Guadalajara Jal., 1 de octubre de 1997.

Carracedo, Laura. *Tijuana y San Diego ignoran fronteras en beneficio del arte.* **Marie Claire de México.** Octubre, 1997.

Inauguraron la muestra insite97 en Tijuana y San Diego. **Excelsior.** México. Septiembre, 1997.

Se confirma el carácter binacional de insite97. **La Jornada.** México. 30 de septiembre de 1997.

Berdeja, José Luis. *insite97: Batalla de permisos por el espacio público.* **El Universal.** México. 29 de septiembre de 1997.

Welsh, Ana Maria. *insITE97 opens with a dig at digital.* **San Diego Union-Tribune.** San Diego Ca. September 29, 1997.

Berdeja, José Luis *La impronta de la frontera en las obras de Tijuana.* **El Universal.** México. 30 de septiembre de 1997.

González, Berenice. *Más allá de las fronteras.* **Harpers bazar de Mexico.** Septiembre.1997.

Arthead. **Travel & Leisure.** September. 1997.

insITE in the Border. **Southwest Art.** September 1997.

Mac Masters, Merry, *Rechazan participantes en insITE97 el termino instalación.* **La Jornada.** 30 de agosto de 1997.

Maceda, Elda. *inSITE97: Arte efímero más allá de la realidad cotidiana*. **El Universal**. 30 de agosto de 1997.

Gómez, Elsa. *Arte Público, más allá de la espectacularidad*. **El Nacional**. 30 de agosto de 1997.

Sánchez, Leticia. *Adecuan categorías para inSITE97*. **Reforma**. 30 de agosto de 1997.

Artistas encabezan planes educativos. **Excelsior**. 29 de agosto de 1997.

Castillo, Jorge Alberto. *inSITE97: La exposición presentara al público 42 proyectos que abarcaran de lo impredecible a lo sublime*. **Hispanos Unidos**. 1 de agosto de 1997.

Chichase, Michelle. *inSITE97: A postmodern tale of two cities*. **living arts & entertainment**. August 1997.

López Cortez, Adela. *Artistas de 11 países tomaran parte en el proyecto binacional inSITE97*. **El Heraldo de México**. 31 de julio de 1997.

González Rivera, Eduardo. *inSITE97, Arte que une a dos países*. **El Día**. 30 de julio de 1997.

inSITE97: más de 50 artistas de once países americanos presentaran sus proyectos de arte público en la región Tijuana- San Diego. **Vanidades**. Julio. 1997.

Ramos Rodríguez, Jacqueline. *Participaran 42 proyectos en inSITE97*. **Excelsior**. 30 de julio de 1997.

Berdeja, Jorge Luis. *Cuarenta y dos artistas de once países en inSITE97*. **El Universal**. 30 de julio de 1997.

Mac Masters, Merry. *inSITE97, una lectura diferente de la realización México-E U*. **La Jornada**. 30 de julio de 1997.

Sánchez, Leticia. *Consolida inSITE97 relación bilateral*. **Reforma**. 30 de julio de 1997.

inSITE97, un proyecto cultural que busca reflejar el rostro artístico y social de la frontera con los Estados Unidos. **La Crónica**. 30 de julio de 1997.

Ambicioso proyecto binacional que hermana a Tijuana, México y a San Diego, Estados Unidos. **Conozca Más**. Julio. 1997

Medina, Cuauhtemoc. *El ojo breve. inSITE2000: Máscara contra Extraterrestres*. **Reforma**. Cultura. 14 de febrero del 2001.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS:

- Eder, Rita. *Helen Escobedo*. México. UNAM. Coordinación de Humanidades. 1982.
- ___ *Marta Palau: La intuición y la Técnica*. Morelia. Gobierno del Estado de Michoacán. 1985.
- Del Conde, Teresa. *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. México. Editorial Grijalbo. Plaza y Janes. 2003.
- Danto, Arthur Coleman. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. España. ED. Paidós.1999.
- ES 2002 TIJUANA. II Bienal Internacional de Estandartes Memorias y*. CONACULTA. CECUT. Tijuana. México 2002.
- ES 96 TIJUANA. Primer Salón Internacional de Estandartes*. Tijuana, México. CONACULTA. CECUT. Tijuana. 1998.
- Escobedo, Helen. Coord. *Monumentos mexicanos: De las estatuas de sal y de piedra*. México. CONACULTA. Grijalbo. 1992.
- García Canclini Néstor y Valenzuela Arce José Manuel. *Intromisiones Compartidas*. Tijuana- San Diego. FONART/ INSITE. 2000.
- García Canclini, Néstor. *Las Culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen. Serie el arte en sociedad. México. 1982.
- ___ *El Consumo cultural en México*. CONACULTA. México.1993.
- ___ *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. 2da. Edición. México.1990.
- ___ *La globalización imaginada*. México. Editorial Paidós. 1999.
- ___ *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI. México.1984.
- Gillo, Dorflies. *Ultimas tendencias del Arte de hoy*. Barcelona. Editorial Labor. 1976.
- Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires, Argentina. Arte Goglianone. 1986.
- Guasch, Anna Maria. *El Arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona. ED. Del Serbal. 1997.

Hofman, Werner. *Fundamentos del Arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona. Ediciones Península. 1992.

Holz, Hans Heinz. *De la obra de Arte a la mercancía*. Barcelona. Colección Punto y Línea. 1979.

Huelsensbeck, Richard. *Almanaque Dada*. Madrid. Tecnos.1992.

INSITE 94. Una exposición binacional de arte instalación en sitios específicos. Tijuana-San Diego. Editado por Sally Yard. 1995.

INSITE 97. Tiempo privado en espacio público. San Diego- Tijuana. INSTALLATION-CONACULTA- INBA. 1998.

INSITE2000-2001. Parajes Fugitivos. San Diego-Tijuana. Editado por Osvaldo Sánchez & Cecilia Garza. 2002.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos: Alianza. Madrid.2002.

Marchan Fiz, Simón. *Del Arte objetual al Arte concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid. Akal. 1990.

La Estética de la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del estructuralismo. Madrid. Alianza Editorial. 1987.

Micheli, Mario De. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.1987.

Oliveira, Nicolás de, Oxley Nicola, Petra Michael. *Installation Art*. Washington D.C. Smithsonian Institution Press. 1994.

Popper, Frank. *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad*. Madrid. Akal. 1989.

Rosique, Roberto. Coord. *30 Artistas plásticos de Baja California*. México. CONACULTA. Centro Cultural Tijuana.1998.

Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México. CONACULTA-UNAM .Difusión Cultural, 2001.

Valenzuela Arce José Manuel. Coord. *Los estudios culturales en México*. Fondo de Cultura Económica-CONACULTA. México.

Por las fronteras del norte: Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. CONACULTA_ FCE. 2003.

Villalobos Herrera, Álvaro. *Presentación y representación en el Arte contemporáneo: ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. México. Universidad Autónoma del Estado de México. Escuela de Artes plásticas.2000.

FUENTES EN INTERNET

Helen Escobedo. http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercate/cuadros-cuentan/cuentan_02a.htm

Graciela Schmilchuk. [www.CONACULTA.GOB.MX/2002/24 may/escobedo:htm](http://www.CONACULTA.GOB.MX/2002/24_may/escobedo:htm)