

01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**INVESTIGACIÓN SOBRE OBRA EN ESPACIO
PÚBLICO DE SITIO ESPECÍFICO.**

**CASO CONCRETO InSITE: PROYECTO BINACIONAL DE
ARTE PÚBLICO EN LA ZONA FRONTERIZA DE
TIJUANA-SAN DIEGO**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE.**

PRESENTA,

RUTH ESTÉVEZ GÓMEZ

ASESOR: DR. CUAUTEMOCÚN MEDINA



**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO**

2005

M347634



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.

La presente tesis fue realizada con el apoyo que me otorgó la Dirección de Estudios de Posgrado de la UNAM en el periodo comprendido del mes de octubre de 2001 al mes de junio de 2003. Agradezco enormemente a la UNAM su confianza en este proyecto de investigación y en especial a Cuauhtémoc Medina por su apoyo y asesoría durante estos dos años.

Índice

Introducción..... Pág. 9

Capítulo 1.

InSITE. Escenografía en evolución.....Pág. 15

- 1.1. Definiendo el espacio fronterizo.
- 1.2. Evolución del evento.
- 1.3. Del espacio geográfico al espacio público.
 - De InSITE 94 al 97.
- 1.4. El marco curatorial.
- 1.5. Visibles. Noción de recorrido.
- 1.6. Práctica cultural.

Capítulo 2.

Metáforas personales.....Pág. 33

- 2.1. Transferencia del concepto de frontera a una metáfora personal:
 - La metáfora personal como representación colectiva.
- 2.2. Fronteras interiores. El artista itinerante.
- 2.3. El sitio específico de la frontera como telón de fondo.

Capítulo 3.

Orígenes del proyecto. Evolución cronológica de InSITE..... Pág.47

- 3.1. Frontera: la pared como un centro.
- 3.2. Sobre arte fronterizo.
 - 3.2.1. Apropiaciones culturales: mitologías y contrapropuestas.
 - 3.2.2 Tijuana finisterre.
- 3.3. Conflictos culturales.
- 3.4. El Proyecto Cultural Chicano.

3.4.1. El Centro Cultural la Raza y el Taller de Arte fronterizo/Border Art Workshop (TAF / BAW).

3.4.2. El Centro cultural la Raza.

3.4.3. El Taller de Arte fronterizo/Border Art Workshop (1983-20..).

3.5. Relaciones entre el Centro Cultural la Raza y el MCASD: el proyecto *Dos ciudades*.

3.6. El Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Capítulo 4.

La experiencia de un proyecto piloto.....Pág. 83

4.1. InSITE 92

4.2. *Abandonado II*. Ulf Rolloff.

4.3. ¿Arte de frontera o arte en la frontera?

Capítulo 5. Del espacio geográfico al territorio público.....Pág. 101

5.1. InSITE 94.

5.2. Evadir "lo fronterizo".

5.3. La situación fronteriza en la producción artística de InSITE 94.

5.3.1. La importancia geográfica de la frontera. Nuevos filtros para observar el paisaje fronterizo.

5.3.2. *Out of place*.

5.4. Reformulando el uso de los sitios. Itinerarios de InSITE 94.

5.4.1. Intervenciones *in situ*. La barda fronteriza.

5.4.2. Reconocimiento del espacio de Tijuana como lugar de intervención.

Capítulo 6.

Investigaciones específicas sobre el espacio público

de la frontera.....Pág. 133

6.1. Transformación del concepto curatorial de InSITE 94 al 97.

6.2. Nuevo concepto de "lo público" en el contexto de "lo fronterizo".

6.2.1. Espacio público y espacio del dominio público. Visibilidades e invisibilidades en el espacio de la frontera.

6.3. *The Loop*, Francis Alÿs: Escapismo del discurso sobre “lo fronterizo” (como hablar de la frontera sin la frontera).

6.3.1. La noción de sitio específico ejemplificada en el movimiento y cambio de lugares.

6.3.2. Contra cliché sobre la identidad.

Capítulo 7.

“New genre of public art”.....Pág. 161

7.1. Los proyectos de enlace con la comunidad en InSITE 97.

7.2. Arte público de enlace con la comunidad. Procesos para la recuperación de la identidad.

Capítulo 8.

Camuflaje, invisibilidad: una nueva forma de “fronterismo”.....Pág. 173

8.1. InSITE 2000-01.

8.2. La importancia curatorial.

8.3. El marco de la obra.

8.3.1. *Performance* artístico u espectáculo.

Apropiacionismo inesperado.

8.3.2. La negación/escapismo del discurso de “lo fronterizo”.

8. 4. Información o lugar. In(fo)SITE.

8.4.1. De la agencia turística al in(fo)SITE.

Imágenes.....Pág. 199

Bibliografía.....Pág. 219

INTRODUCCIÓN

La idea de realizar la tesis sobre el proyecto InSITE, surgió de una presente intención por aclarar o al menos comprender, una cierta desconfianza hacia la práctica artística en espacio público, que desde el comienzo de mi formación, había sentido hacia ciertas prácticas que operaban en regiones específicas con la pretensión de ejercer una presión en la zona de forma efímera, o por el contrario, legitimarse como una práctica cultural que atentase con una tradición estancada o inexistente.

Lo que empezó en escepticismo se convirtió, a lo largo de los tres años que ha durado el proceso de investigación, en una búsqueda exhaustiva por reconocer el terreno, comprender la situación y buscar en la metodología y dinámica de InSITE, una respuesta satisfactoria a la necesidad de eventos con estas características en una zona tan conflictiva a nivel específico como era el espacio compartido entre las ciudades de Tijuana y San Diego, donde cualquier afirmación corría el peligro de convertirse en malentendido.

La frontera norte representa a escala, un país que se caracteriza por el fracaso de la modernidad ilustrada, por un estancamiento que no conduce sino a un futuro que ofrece más de lo mismo, como la no alternativa de un lugar de paso pero nunca de destino, pero que, sin embargo, parece ser el único resquicio abierto para una posibilidad de progreso, entendido este como la necesidad más primigenia de supervivencia. En un territorio así, en plena ebullición y al unísono, un limbo suspendido en medio del desierto, es probable que cualquier operatoria artística se convierta en un reclamo de

protesta, y al contrario, que cualquier atisbo de protesta se transforme en una utopía con
aires de propuesta artística.

La estructura de la tesis esta basada en una cronología de los hechos, ya que uno de los principales objetivos de la misma, era encontrar en la dinámica de los cuatro eventos que componen el ciclo de InSITE (92-2001), una forma de proceder interna, de lo que a mi parecer, se convirtió en una práctica novedosa dentro de los eventos del género. Cada edición ha ido cambiando a partir de la reflexión sobre el proceso creativo de las obras y su formato, mucho más que desde una posición curatorial e incluso, la propia repercusión pública. Para explicar este hecho, decidí centrarme en algunas obras que, según lo investigado, parecen haber sido los ejes temáticos que han metamorfoseado el evento desde su inicio hasta el momento actual, de forma radical y diferente.

Antes de empezar con la visión particular de cada edición y sus obras era preciso localizar el terreno, como quien mapea el territorio desde una posición externa antes de entrar en materia. ¿Qué tradición artística había en la frontera?, ¿qué relación tenía esta con el denominado proyecto chicano? ¿cuáles eran las instituciones donde circulaban los proyectos? ¿qué conexiones había con el *mainstream* internacional? Pero sobre todo, qué relaciones existían entre ambas ciudades y bajo qué parámetros habían surgido los posibles intentos de colaboración y cooperación cultural entre ambas ciudades. Una vez analizado el panorama artístico fronterizo, había que ubicar a InSITE y sus estrategias de accesibilidad para enmarcarlo dentro de una práctica artística que, como veremos a lo largo de todo el texto, poco tenía que ver con la situación fronteriza heredada. A través de un delicado proceso en contra del concepto de legitimación de lo

fronterizo y un sostenido aire de incomunidad en la zona, InSITE se posicionó efectivamente en la frontera, estableciendo nexos con la práctica artística internacional.

Dentro de esta estructura cronológica que comienza con una breve explicación histórica de las prácticas artísticas en la frontera, hay varios objetivos que pretenden demostrarse a través de ejemplos y que se corresponden con ese proceder interno que ha mantenido InSITE a lo largo de casi catorce años.

En primer lugar, demostrar que las operatorias artísticas podían funcionar de forma efectiva en el orden de lo político sin tener que actuar como acciones de protesta en contra de una situación ejercida por los órganos de poder, siempre y cuando se tuviera presente la propia imposibilidad del arte por modificar de forma plausible una situación real. Sin embargo, y a pesar de confirmar el despliegue del medio artístico en la frontera gracias en parte a la repercusión de InSITE, la especificidad y las características político sociales de la frontera definirían, sin escapatoria alguna, cada acción artística que se llevase a cabo en esta zona. InSITE existió por el tremendo imán que ejercía esta frontera y también, por la importancia que la geografía seguía manteniendo en la zona fronteriza. Igualmente, este poder de atracción de la frontera, provocó que un evento de marcado orden periférico se convirtiese, en pocos años, en uno de los puntos principales para la promoción de artistas mexicanos en el extranjero.

En el orden de la producción artística, reconocer que las experiencias individuales, no sólo las vividas en la frontera a través de las residencias artísticas que proporcionaba el proyecto a los artistas invitados, sino las arrancadas en la propia constitución del sujeto eran la mejor opción para definir una situación colectiva que, aunque con

particularidades obvias por la problemática del terreno, respondía también a un orden global extendido. InSITE trato de actuar de lo individual a lo global y de ahí a lo local, y nunca de forma contraria, haciendo caso omiso y poniendo soluciones al criticado paracaidismo de obras.

Y sobre todo, una de las estrategias de InSITE para hablar sobre la frontera de forma diferente a la ejercida hasta ese momento, era lo que yo he denominado invisibilidad de acción o como hablar de la frontera sin la frontera; El arte fronterizo había tenido en la mayoría de las ocasiones una necesidad inexpugnable por monumentalizar la violencia ejercida ante una reconocida situación de oposición, donde los puntos de vista arrancaban desde un solo lado, estandartes de una noción de identidad que, bajo la idea de diferencia, creaba en muchas de las situaciones un contradiscurso totalitario, que tenía mucho que ver con el desarrollado por la denominada “cultura dominante”. Esa monumentalización de la violencia a través del medio artístico, dejaba escapar muchas situaciones cotidianas consecuencia de un proceso histórico particular, que explicaban de forma mucho más efectiva la tragedia de un territorio cruzado por la frontera más famosa del mundo.

Muchas de las obras de InSITE desarrollaron la estrategia de la invisibilización de la acción, camuflando las intervenciones bajo situaciones cotidianas, espectáculos tradicionales o modificando sutilmente el mensaje ejercido por los medios de comunicación.

Para todo este proceso de investigación me he basado principalmente, aparte de en lecturas diferentes, en entrevistas realizadas a los artistas participantes, curadores, y en los Directores del evento. Por eso, tal vez, mi visión del evento es particularmente

interna, y muy vinculada a las decisiones y estrategias tomadas por sus realizadores, más allá de la opinión pública. Esta concepción en el proceso de investigación se debe a la confirmación de que el evento ha ido cambiando en orden de las obras más que por factores externos, que hayan condicionado el proceso. Sin embargo, las decisiones políticas tomadas por el Gobierno Mexicano, han influido notoriamente en el cambio del evento, aunque muchas veces, no fuera lo deseado. A las puertas de finalizar este texto, InSITE 05 se encuentra en pleno proceso de actuación, a cinco años de la última de las ediciones, dada la difícil situación en la que los eventos de carácter autónomo se han encontrado frente a la intransigente política cultural mexicana, y a pesar de que, uno de los mayores logros de InSITE, fuera el conjuntar la institución pública con los capitales privados.

Y a pesar de todo, en vistas de que el evento sigue su curso, no me queda más que agradecer a todas las personas que colaboraron para la realización de esta tesis, en especial a Carmen Cuenca y a Michael Krichman por darme el acceso a diferentes fuentes de información sobre el proyecto, a Olivier Debrouse y Osvaldo Sánchez por facilitarme sus argumentos como curadores del evento, a Gustavo Artigas, Jordan Crandall, Jonathan Hernández, Silvia Gruner, Diego Gutiérrez, Carlos Amorales, Terry Allen, Mônica Nador por sus diálogos y experiencias compartidas, a los profesores Rita Eder, Laura González, Renato González-Mello y Karen Cordero por ayudarme a finalizar esta tesis con sus observaciones, al igual que al profesor José Luis de la Nuez de la Universidad Carlos III. Agradezco también la ayuda prestada por las bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la biblioteca de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), la biblioteca del

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y la biblioteca del Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Y sobre todo un agradecimiento muy especial a Cuauhtémoc Medina por el asesoramiento prestado desde el inicio de esta tesis como tutor, su tesón y ánimos para que la terminara, en aquellos momentos donde mi paciencia parecía haberse quedado, como no, al límite.

Gracias.

Ruth Estévez

Capítulo 1

InSITE. Escenografía en evolución.

1.1. Definiendo el espacio fronterizo.

La primera vez que me topé cara a cara con la frontera, me pareció que aquel lugar sobre el que tantas cosas había leído y escuchado tenía muy poco que ver con aquel esperado directo. No me refiero únicamente al muro, el cual, al fin y al cabo, era un espejismo verídico del fracaso de toda una estructura global, sino aquella megalópolis desparramada, sin centro, hecha a trocitos, como si se tratara de un decorado para una obra en diferentes actos. Escenografías trágicas por un lado, avenidas desiguales por otro, centros comerciales que eran reflejo de, o reflejos que parecían centros comerciales... No creo que sea lícito describir sensación a sensación lo que esta frontera me provocó (poco puedes hacer por evitarla, cuando te la venden como *souvenir* a la salida del aeropuerto), porque es parte del objetivo de esta tesis abandonar cualquier monumentalización de lo visible. Pero lo que me gustaría dejar claro en este capítulo de introducción, sobre todo para todo el desarrollo posterior, es que lo que más me impresionó de todo este tinglado, fueron los lados, y que la línea, al final, sólo fue un pretexto para poder describir ambos perfiles. Créanme si les digo que traté de ver San Diego y Tijuana como ciudades a-partes y aparte una de la otra, y aunque fue tarea difícil, era un ejercicio necesario para comprender los espacios cotidianos, las presencias más sutiles y entender o por lo menos intuir, la evolución de las experiencias artísticas que se llevaron a cabo en la frontera dentro del proyecto de intervenciones en espacio público de nombre InSITE.

InSITE lleva en escena alrededor de doce años, tiempo suficiente para definir o más bien para definir y mutar constantemente la metodología del evento. La razón por la cual este festival ha cambiado tantas veces su forma de presentación, se debe a una serie de factores inherentes a la problemática de un espacio específico como el fronterizo. A diferencia de la mayoría de festivales-bienales-documentas que se desarrollan en el ámbito internacional y que eligen una ciudad concreta para interactuar a través de su historia o de las cualidades arquitectónicas de la urbe, InSITE tuvo una dificultad añadida; la zona a elegir era un lugar abstracto, definido y significado a través de proposiciones extremas y también, externas; desconocido, inestable y sobre todo disgregado. Un espacio sin una práctica artística contemporánea concreta; un espacio con una significación tan fuerte en cuanto a su geografía física, política y social, que no bastaba con llegar ahí y establecer un programa de obras en espacio específico, sino que primeramente había que establecer, asentar e incluso imaginar el espacio en el que se estaba actuando. Es por eso tal vez que el lugar de exposición fue creciendo en ocasiones, y rebajándose en otras, hasta poder sentar unos límites, que a su vez, batallasen con la propia idea de límite.

Y es que la zona fronteriza estaba formada por dos espacios y estos a su vez por cientos de espacios que reclamaban su derecho a especular sobre el espacio. En este juego de palabras, a pesar de que la definición de lugar en la zona fronteriza parecía mutable, estaba más arraigada e incluso dogmatizada que en cualquier otro territorio con siglos de Historia escrita. En la frontera, había que actuar, pensar y trabajar artísticamente hablando de una única forma, y a InSITE le costó una dura batalla bifurcar hacia posibilidades diferentes.

Frente al discurso único y posiciones legitimadoras, InSITE optó por la multiplicidad. Esta estrategia de exponerlo todo para poder dar oportunidad de expresión a la frontera, motivó que a lo largo de su existencia, InSITE sufriera numerosos cambios debido a causas muy diversas: por la conflictividad de su espacio; la colaboración entre dos países con una política cultural prácticamente antagónica; la dificultad de instaurar una práctica cultural artística contemporánea pionera; procesos y opiniones individuales ante procesos colectivos alienantes; pero sobre todo, lidiar con el dogmatismo metafórico que tenía un territorio marcado por una frontera: la frontera entre México y Estados Unidos, la frontera por excelencia.

Es por ello que antes de empezar con el recorrido de lo que ha supuesto el cambio y el progreso de InSITE, me gustaría remarcar, que la evolución del evento se ha debido más a una reflexión interna relativa a las obras y los artistas y su relación con el público respecto a la problemática del espacio fronterizo que a una manipulación exterior motivada por intereses comerciales o tráfico de influencias, lo cual, en los tiempos que corren, y teniendo en cuenta el grado de conflictividad de la zona fronteriza, no deja de ser notablemente apreciable. Eso no quiere decir que InSITE no haya servido también a una agenda política determinada y, sobre todo, coincidente con un periodo donde se hablaba de la apertura de fronteras y el libre comercio, estableciendo algunas veces un cierto discurso de internacionalización que poco tenía que ver con el arraigado localismo que todavía impera en una ciudad como Tijuana y también, aunque de forma diferente, en San Diego.

1.2. Evolución del evento.

Colaboración institucional

La corta historia de InSITE, responde a un periodo de tiempo donde las cosas en la frontera han cambiado social y políticamente y como consecuencia aunque no de forma paralela, a nivel cultural y artístico. La puesta en escena del primer proyecto piloto se dio en un momento donde el arte de frontera ya había llegado prácticamente a su ocaso. La mayoría de las acciones llevadas a cabo por el Taller de Arte Fronterizo / Border Art Workshop (TAF/BAW), del que hablaremos extensamente durante el tercer capítulo de esta tesis, había perdido el efecto inaugural, no tanto por su reconocimiento internacional, sino porque el compromiso y el concepto que la mayoría de sus miembros fundadores le otorgaba había derivado en otro tipo de intervencionismo, alejado de unas premisas e ideales iniciales. Por lo que en primera instancia habría que decir que InSITE surgió cuando en la frontera, prácticamente, no estaba sucediendo “nada” sobre todo a nivel artístico contemporáneo. Por otro lado, tampoco sería justo decir que InSITE surgió de la nada, ya que fue a partir de una serie de colaboraciones anteriores, que se pensó en crear la primera experiencia. Además la mayoría de los artistas que trabajaron en el 92, ya habían protagonizado intervenciones durante la exposición *La frontera/The border*¹, y por consiguiente, muchas de las temáticas utilizadas en InSITE 92, eran consecuencia de trabajos anteriores.

¹ *La exposición reunía la obra de treinta y siete artistas individuales y en grupo que, impulsados por un compromiso de muchos años, exploraban a fondo la frontera de México / EE.UU. y producen arte sobre el tema. Inicialmente inspirados por el volumen y fuerza del arte que actualmente se produce en la región de Tijuana / San Diego, Patricio Chávez y yo viajamos a todo lo largo de la frontera para ver como este linderó de 1.962 millas había afectado a los artistas trabajando en sus alrededores. Por se una exposición colectiva, buscábamos un tema dominante, pero fue en vano. Es imposible una narrativa uniforme que describa las obras reunidas. Una característica en común que aparece en estas obras, es el hibridismo formal e intelectual y los múltiples puntos de vista que emanaban una experiencia real de la frontera bilingüe y multicultural. (...) Muchos artistas de la exposición son mestizos, de mezcla de sangres europeas, indígena mexicana e indígena americana... Muchos de los artistas representados en la exposición entienden que la frontera, o margen es como escribe bell hooks "el sitio de una posibilidad radical, un espacio de resistencia".*

Al centro de esta exposición estaban el TAF/BAW, Las Comadres y el grupo de David Avalos, Louis Hock y Elisabeth Sisco. Madelaine Grynstejn. 1992. La frontera/The border: Arte sobre La Experiencia Fronteriza México/EE.UU. en La frontera/The border. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. San Diego. Pág. 41.

En primer lugar una de las principales diferencias que InSITE tuvo con otro tipo de experiencias llevadas a cabo en la frontera, fue su procedencia. No nació de una colaboración entre museos estatales o del mítico Centro cultural la Raza, del que hablaremos más adelante, el cual, al fin y al cabo, estaba sujeto a una forma de proceder paralela al proyecto chicano. InSITE 92, fue una propuesta norteamericana impulsada por una *non profit* San Dieguina, *Installation Gallery*², que basaba su trabajo en residencias eventuales de artistas extranjeros. Un organismo privado sin base física que se materializaba a través de proyectos efimeros. La inestabilidad de la *Installation* como espacio de exposición, otorgaba a InSITE una nueva posibilidad de acción en el estático mundo artístico de la frontera: por primera vez había propuestas de personas ajenas al contexto, y que no habían sido llamados para promulgar ninguna “doctrina” en contra de una iniciativa política, sino que tenían la posibilidad de plantear propuestas artísticas dentro de un contexto social y político determinado. La idea de lo artístico frente a lo político fue sin duda alguna, una la estrategia utilizada por InSITE durante estos años, para desligarse del arte de frontera y tomar una cierta distancia con una forma de proceder local.

Por supuesto, la mayoría de los artistas participantes de la primera edición incidió en un tipo de propuesta similar al arte fronterizo de los ochenta del que hablaremos más extensamente en el tercer capítulo de esta tesis, pero la obra de Ulf Rolloff (1), artista sueco invitado a una residencia en el 92 y más tarde y de forma definitiva la obra *Century 21* (2) de Marcos Ramírez ERRE, demostraron que la zona fronteriza tenía valía en si misma como laboratorio de intervenciones, más allá del trágico concepto de

² Entre los proyectos más destacados de su existencia, cabría mencionar el edificio del *Artist Resource Center*. Proyecto que, como tantos otros llevados a cabo en los EE.UU. estuvo parcialmente financiado por la NEA, aunque siempre fue necesario buscar financiamentos diversos con los que poder incrementar el plano de actuación y la calidad de los proyectos artísticos. N. del A.

víctimas y verdugos y que podía ser interpretada sin necesidad de pertenecer o estar dentro del *mainstream* fronterizo. La obra de ERRE en 1994, significa el espacio de Tijuana, dándole una importancia como lugar específico y espacio de exposición. Tijuana comienza a convertirse en un “lugar” y no en una “tierra de nadie”, flexible y moldeable a todo tipo de experiencias surgidas en su vecino del Norte: hasta ese momento, Tijuana había sido el reflejo de las diferentes operativas artísticas (de orden político) transfiguradas en festivales y proyectos de cooperación entre entidades norteamericanas, que veían en Tijuana un terreno baldío para anexar metáforas universalizadas en torno a la globalización y el mestizaje cultural.

Pero fundamentalmente lo que logró InSITE en sus comienzos a través del espacio abstracto de *Installation Gallery* fue la colaboración de las diferentes instituciones de San Diego, que hasta ese momento habían trabajado independientemente, cada una con su propio público, en la diseminada geografía de la ciudad californiana. Por lo tanto y al trabajar también con instituciones de Tijuana, se creó un pequeño circuito artístico de exposiciones donde se delimitaba a través del recorrido de todas ellas, el propio espacio fronterizo.

A través de una cooperación interinstitucional efectiva entre ambas ciudades, InSITE sufrió su primera mutación: lo que en un primer intento surge como un experimento de orden provincial se convierte dos años después, en un verdadero evento de cooperación binacional, donde los centros de ambos países (sobre todo en México) comienzan a vislumbrar una periferia, un territorio a varios miles de kilómetros del poder neurálgico de actividades, con enorme potencial de lanzamiento.

La inestabilidad institucional y la dispersión geográfica sirvieron en cierta forma como pretexto para unir y empezar a delimitar el terreno geográfico y cultural de la zona fronteriza. La efectividad de la cooperación, fue lo que propició que el evento se convirtiera en un festival de interés para las instituciones de ambos lados. Pero el problema del espacio seguía siendo el mismo. ¿Dónde actuar y cómo definir el espacio conjunto de la frontera?

En InSITE 94 no hubo un consejo curatorial, por lo que fue la directiva ejecutiva de InSITE quien, de alguna manera y siguiendo una estrategia lógica, preparó los lugares donde podían llevarse a cabo los proyectos con la intención de definir el espacio fronterizo: lugares muy bien escogidos, con una historia definida y al mismo tiempo sobrecargada de leyendas e historias paralelas, que pudiera por fin unir a través del recorrido que el visitante hiciera de los lugares, la historia común de la zona fronteriza: una historia sin embargo, que no siempre se correspondía con la realidad. A diferencia de *Place with a past*³, probablemente uno de los eventos en sitio específico más importantes y significativos del la última década del siglo XX, el proceso de selección de los sitios no tuvo como objetivo principal reactivar la memoria y promocionar nuevamente lugares olvidados, sino que se trataba de modificarlos, para que pudieran expresar una historia paralela, que aunque evidente, desterrada de la narración historiográfica de la frontera: La historia "real" de cómo se había creado el contexto fronterizo, oponiéndose al pasado histórico inventado a base de propagandas épicas. Sin lugar a dudas, la obra de Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, marcó un antes y un después dentro de la historia de InSITE al igual que posteriormente lo haría la obra de Francis Alÿs, *The Loop*. La intervención de ERRE fue una de las primeras obras que

hablaron del espacio fronterizo y de su problemática, sin tener que hacer alusión directa a la fisicidad de la frontera y sus estrategias políticas. Por primera vez, el espacio cotidiano de Tijuana, fue el protagonista de la historia. Un espacio marcado por la frontera pero con características propias y una actividad creciente, que la estaban convirtiendo al mismo tiempo en una ciudad próspera y en un complejo de chabolas clandestinas alarmante, inundada de cinturones de miseria. Pero sobre todo, la obra de ERRE demostraba como lo que estaba ocurriendo en la frontera, era un ejemplo ilustrativo de los acontecimientos mundiales, trasladando la problemática fronteriza a un territorio común, a través de sus propias particularidades.

Cuanto más se alejaron las propuestas del arquetípico discurso fronterizo, y más indagaron sobre los espacios individuales y cotidianos de la frontera, más se conseguía expresar la injusticia y la tragedia de la misma, porque a través de las vivencias personales y el transcurrir diario, era más fácil observar la crueldad que imponía una delimitación tan marcada tanto física como socialmente. Invisibilizar el discurso obvio de la frontera para hacer más visible el espacio público fronterizo fue una de las “estrategias” más denotadas de InSITE para visualizar la situación política de la zona fronteriza.

Por lo tanto no es que InSITE no tuviera en cuenta los problemas de la frontera, o que no hubiera obras políticas, sino que para expresarlos optó por disolverse en otro tipo de estrategias, aunque estas pasaran más desapercibidas y fueran menos familiares e incluso espectaculares para sus habitantes.

La familiaridad que InSITE buscaba con los habitantes de la zona fronteriza, no radicaba en la monumentalización de un discurso por todos sabido, sino que estaba

buscando en las situaciones y espacios familiares, discursos nuevos e interrogantes diferentes. El espectáculo de lucha libre de Carlos Amoraes en InSITE 2000, e incluso el grupo de música *Nor-tech* que actuó en la instalación de Iñigo Manglano-Ovalle⁴ (3), fueron seguramente, nuevas posibilidades para invisibilizarse en la colectividad social a través de una idea individual, que permitiera al público comprender y al mismo tiempo reflexionar sobre su propia situación en la frontera. Familiarizarse con el contexto, para que el evento se convierta en algo de todos, sin perder al mismo tiempo el denotado carácter experimental que siempre había demostrado.

1.3. Del espacio geográfico al espacio público. De InSITE 94 al 97.

¿Por qué se pasó de la preocupación por mapear el espacio fronterizo a involucrarse más directamente en el espacio público? Una cosa llevo a la otra, aunque fueron la experiencia de las obras las que marcaron el camino.

InSITE 94 tuvo la labor fundamental de mapear el espacio de la frontera a través de un recorrido de los sitios. Una vez que Tijuana cobro importancia como espacio, y el evento se establecía “legítimamente” a ambos lados de la frontera, la importancia por los que allí residían se hizo más que necesaria. En primer lugar porque para muchos, InSITE seguía siendo algo ajeno a la frontera dada la cantidad de invitados extranjeros y de medios externos que se prodigaban durante las fechas señaladas, y también, porque eran tan pocos los eventos o actividades culturales sobre arte contemporáneo que había en ella, que los organizadores del evento se vieron prácticamente en la obligación de empezar a crear un contexto crítico y un público interesado.

⁴ Iñigo Manglano-Ovalle, realizó su intervención en la plaza de toros abandonada, justo enfrente de la frontera, en Playas de Tijuana. La instalación consistía en una enorme capa en forma de antena parabólica que cubría todo el ruedo, con la intención de captar sonidos o mensajes del exterior (espacio). En esta metáfora de comparación entre el inmigrante ilegal y el extraterrestre, Ovalle creó una de las instalaciones más significativas de la edición del 2000. El grupo de música *Nor-tec, Fussible*, encontró en la intervención de la plaza, un lugar muy significativo para llevar a cabo un concierto, ya que la propia música que ellos tocaban era un híbrido extraño que estaba pegando fuerte, pero que había sido creada por una mutación de la música nortea e influencias exteriores. Al concierto asistieron muchas personas que pudieron contemplar al mismo tiempo, la impresionante metáfora de Ovalle. N. del A.

La obra de Silvia Gruner, *La mitad del camino/The middle of the road* (4), inscribió una nueva posibilidad para InSITE; Necesariamente siempre que se hablaba del habitante fronterizo, surgían los conceptos de hibridación cultural, nomadismo cultural, identidad colectiva... todos ellos presupuestos originados del movimiento chicano. Pero lo que trato InSITE, fue elaborar un nuevo espacio que hasta entonces ilógicamente había permanecido mudo, al igual que la historia de los sitios: el espacio cotidiano, y con él, el espacio del dominio público.

A través de espacios o situaciones habituales, se podía nuevamente resignificar la zona fronteriza, sin tener que caer susceptiblemente en el trasfondo paternalista que había caracterizado el arte de frontera. La vida cotidiana llevaba a las experiencias individuales, y se alejaba del concepto de identidad unificadora e imagen prototípica y manipulada de la frontera, destacando la realidad como proceso de acción de la obra. Una realidad que no se correspondía con el híbrido cultural y que tenía que ver más con el proceso individual de cada uno, que con una homogenización social.

Involucrar a los habitantes/espectadores, como hizo Silvia Gruner en la colonia Libertad, se alejaba mucho de la vertiente didáctica o comunitaria propia del arte de frontera, y trataba de establecer un diálogo personal con todos aquellos implicados, ya fueran parte del proceso o ajenos al mismo. No es que los habitantes procedieran a ejecutar la obra, sino que el propio discurrir diario en el espacio modificado, significaba la misma, y al mismo tiempo resignificaba el territorio de la acción, consiguiendo así la reflexión necesaria sobre la realidad que les había tocado vivir. Intervenciones que en un principio serían puntuales y vistosas, como el *Ayate Car* (5) o las figurillas de la Diosa Tlezaqueotz de la instalación de Gruner, para camuflarse después en las propias

acciones, como la agencia de viajes de Melanie Smith (6) o Thomas Glassford (7) que veremos más adelante, pasando por las *Cápsulas satánicas* (8) de Eduardo Abaroa o los cartelones publicitarios de Judith Barry (9), hasta llegar al espectáculo de lucha libre de Carlos Amorales (10), que cerraría la tesis y la argumentación de la misma.

Inexplicablemente, si el espacio público fronterizo había sido el *leit motiv* de InSITE 97, de nuevo una obra desmarcaba la sucesión lógica del evento siguiente. Me refiero inevitablemente a la intervención de Francys Alÿs, *The Loop* (11): ¿Por qué fue tan importante esta obra para la mutación del evento?

La obra de Alÿs tuvo mayores consecuencias en cuanto a discurso sobre la frontera que respecto al formato de acción. Para erradicar cualquier atisbo de estructura paternalista del arte fronterizo de los ochenta, fue necesario la radical acción de alejarse del muro y del espacio acotado por el evento, para disolver la especificidad de la misma. De esta forma se trasladaba definitivamente un concepto puntual a una situación global; la existencia de límites y fronteras físicas, económicas y sociales. Esta obra llevó también a InSITE, definitivamente, al terreno de lo individual. Las fronteras globales experimentadas a través de la experiencia personal; una experiencia personal que se asemeja al proceso individualizante de la época actual, hostigado por la competitividad y las estrategias de poder de la sociedad. Alÿs llevo la noción de sitio específico a un concepto de sitio global o *status quo*, donde la frontera, no era una exclusividad de la zona fronteriza, sino que era un proceso mundial, acoplable a un sin fin de situaciones y formas de vida.

A través de esta obra también se llegaría a la conclusión que una de las formas más específicas de hablar sobre la crueldad de la frontera, era precisamente evitando monumentalizar el discurso que llevaba inscrito. A través de experiencias personales, o a través de experiencias cotidianas en la zona fronteriza, se podían experimentar las injusticias e irregularidades fruto de la existencia de un muro tan significativo.

Al desaparecer la geografía específica y el discurso monumentalizado, el recorrido del evento fue metamorfoseándose en una experiencia de carácter “más invisible”. Sin embargo, no deja de ser relevante que en un evento donde se pretendía precisamente hablar sobre la experimentación pública, fuera una obra de marcado carácter individual la que programase desde diferentes puntos de vista el espíritu general y las consecuencias de InSITE.

1.4. El marco curatorial.

Hay que dedicar un punto especial a la curaduría de InSITE, porque su participación es singularmente específica para los cambios del evento, ya que han sido también un equipo considerablemente *sui generis*. En la primera edición del 94, ante las difíciles posibilidades de crear un evento temático con una cabeza curatorial de inminentes curadores internacionales, se invitó a que cada institución participante en el proceso de subvenciones artísticas, decidiera que artista sería el que les representase.

En este sentido, en InSITE 94, el peso de las instituciones se vio claro. Los proyectos subvencionados por el INBA y el CONACULTA, se localizaron en los principales museos o centros culturales, y apenas salieron del espacio expositivo tradicional. Por otro lado, la otra gran mano protectora de *Installation Gallery*, que por otro lado era un

organismo sin base física, participó en la mayoría de los eventos que se realizaron en los nuevos espacios expositivos. En el 97, a pesar de que si hubo un equipo curatorial definido y llamado exclusivamente para tematizar el evento, tampoco pudieron definir una línea precisa. La mayoría de los artistas que participaron eran invitados en orden de la institución con la que colaboraban. Inclusive la serie de programas de enlace con la comunidad no tuvieron curadoría alguna, y se realizaron anterior o posteriormente al tiempo establecido para la presentación de proyectos. Solamente a partir del 2000 los artistas fueron seleccionados por invitación expresa de los curadores y los directores ejecutivos del evento.

Sin embargo es paradójico observar como en muchas ocasiones el peso de las obras se sobrepuso en primera instancia, a lo que en un primer momento se había tratado de formular. En el 97, aunque el evento trató de focalizarse fundamentalmente en las obras en progreso y la investigación pública *in situ*, la obra de Francis Alÿs, *The Loop*, como ya habíamos comentado antes, omitió prácticamente cualquier toma de contacto con lo público y llevó la propuesta al esópico de lo individual. Lo que Olivier Debrouse consideró el "Francisalisazo", fue un ejemplo de la libertad interior que InSITE tenía como evento en continuo cambio.

Por lo tanto, es necesario destacar, que la falta de curadoría inicial, y la flexibilidad curatorial posterior, propiciaron una mayor libertad de propuestas y significaciones en InSITE y un balance positivo, sobretodo si tenemos en cuenta que todavía, y a pesar de todo, sigue sucediendo. Como decíamos al principio, la frontera era un espacio por definir, también en el terreno de lo artístico, y es por eso que tuvo que dar lugar a muchas propuestas que consiguieran, por una parte, romper con lo obsoleto anterior, y

por otra, formular nuevas historias. El caótico registro de instalaciones que ha habido a lo largo de los años, ha estado cargado de obras poco relevantes e incluso deprimentes en cuestión de calidad y mensaje, pero a su vez, se han formulado propuestas, que de no haber sido por esa libertad, probablemente no habrían entrado en juego, o simplemente habrían sido desatendidas.

También el sistema de residencias ha condicionado esta situación tan inusual en un evento de estas características. Los artistas no presentaban el proyecto *a priori*, sino que una vez invitados, y a lo largo de su estancia, podían discutir y proyectar su trabajo. En todos los casos, las propuestas que no se llevaron a cabo, fue más por la imposibilidad legal que recoge un territorio tan conflictivo como es la frontera, que por decisión de los curadores⁵.

1.5. Visibles. Noción de recorrido.

InSITE ha sido un devenir de visibles e invisibles para poder instaurarse dentro del espacio fronterizo. Una visibilidad e invisibilidad conceptualizadas en su forma de presentarse ante el público y la metodología de las obras. Mientras en el 94 hubo una predominancia absoluta del género instalación en diferentes puntos de la frontera, mapeando significativamente un recorrido de sitios, en el 2000, las obras desaparecieron en el discurrir cotidiano colectivo. La desaparición fue una forma de enfrentarse con la excesiva visibilización de un discurso que siempre había acompañado a la frontera. Al camuflarse en acciones individuales o al desaparecer paradójicamente en acciones colectivas, el recorrido del evento se disolvió.

⁵ Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México DF.

Sin embargo en este proceso de invisibilización y sobre todo de la obra de Alÿs y su explicación de la frontera a través de una experiencia personal, surgieron al mismo tiempo una serie de obras que aunque tuvieran en común alejarse del concepto de frontera, se inmiscuyeron más que nunca en la vida de los habitantes de la frontera. La representación artística visible fue sustituida por otro tipo de intervencionismo camuflado que evitaba monumentalizar ningún discurso. La obra de Carlos Amorales, sentaría precedentes: para hacer visible InSITE en la zona fronteriza y no solamente en el *maístream* internacional, era necesario desaparecer en acciones que entroncasen con la vida y las costumbres fronterizas, practicando un tipo de “apropiaciónismo multidisciplinar”.

Sin duda alguna, una de las razones por las que el evento se hizo mucho más subjetivo e individual, deriva del interés de InSITE por analizar directamente el concepto de frontera en la época actual. Problemáticas recientes que se veían indudablemente caracterizadas en la especificidad del espacio fronterizo. Si el discurso de globalización y apertura de fronteras estaba a la orden del día, pero al mismo tiempo, era cuando más individualismo y separaciones, ya sean geográficas como jerárquicas y económicas, existían sobre todo dentro de la formación del propio individuo, estaba claro que el espacio fronterizo era un muro de metáforas muy recurrente para tratar estos conceptos.

El hecho de que en InSITE 2000 las obras desapareciesen literalmente del recorrido respondía a una necesidad de explicar una situación real, aplicable a un contexto general, pero particularmente notable en un territorio tan específico como la frontera:

Cuando la información tiene una mayor velocidad que la materia con peso, cuando estamos bombardeados continuamente por mensajes, cuando el tiempo es el material más apreciado, cuando el espacio adquiere valores

incalculables y, sobre todo, cuando la historia nos esta prácticamente obligando a desmaterializar⁶.

Lo inteligente era que al final, este proceso de invisibilización de las obras ya sea en acciones individuales o en procesos colectivos, servían paradójicamente para seguir demostrando que la Geografía seguía existiendo y que era consecuencia inmediata de una división fronteriza que continuaba modificando el paisaje, a sus habitantes y sus historias⁷.

1.6. Práctica cultural.

Estaba claro que InSITE tenía que mutar para poder establecer por un lado el espacio, y por otro, y más importante si cabe, el lugar que "ellos" iban a ocupar en ese espacio, más allá de las parcelas físicas, sobre todo una vez que el mapa de acción empezaba a ser reconocible. Es por eso que la historia de InSITE ha sido una historia de "visibilizaciones" para tratar de cobrar terreno dentro de la actividad cultural en Tijuana y San Diego. Por un lado defender la tesis de que realmente, en la zona fronteriza, no había existido nunca una estructura real referente al arte contemporáneo y por otro corroborar que las experiencias que se habían llevado a cabo por el arte del arte de frontera en los ochenta, respondían más a una movilización política que a una formulación de práctica cultural, que utilizaba lo artístico como herramienta en uso.

En el capítulo ocho, veremos como Susan Buck-Morss habla de la necesidad actual que el artista tiene de desaparecer para poder volver a surgir y asentar las bases de

⁶ Entrevista a Jordan Crandall. 2003. San Diego.

⁷ Precisamente la obra de InSITE 2000, *Blind/Hide* de Mark Dion es un ejemplo bastante notable de esta afirmación. Dion, montó su observatorio de aves colocado en una de las reservas naturales de la zona fronteriza, que en los últimos veinte años ha visto modificada su fauna y flora, dada la proximidad con la frontera y las bases militares. En el mini observatorio, los visitantes de este museo camuflado, podían observar la evolución y el deterioro de la reserva explicado de una forma científica y a través de datos estadísticos. De esta forma Dion demostraba como la frontera seguía siendo una fuente de modificación de la geografía y el paisaje fronterizo. N. del A.

una propuesta dentro del *mainstream* de eventos y bienales internacionales; en ese sentido también InSITE ha seguido un juego de visibles e invisibles, pasando de ser un evento multitudinario con instalaciones en espacio específico con el estandarte de lo artístico frente a lo político/social, a convertirse en un evento con muchas menos intervenciones, y con una denotada desaparición de las instalaciones convencionales y el concepto de recorrido hacia un mayor grado de experimentación temática y multidisciplinar. Un recorrido a intervalos, cargado de éxitos y errores, que ha propiciado el trabajo de reflexión en cada una de las ediciones.

En ocasiones, el carácter experimental del evento, fruto de una metodología reflexiva, le ha valido para producir experiencias con las que no han comulgado muchos. Es decir, la excesiva "invisibilización" de las obras y el invitar a artistas que pudieran responder a este tipo de experiencias, le ha costado una pérdida constante de patrocinadores. Los cambios políticos promovidos por intereses personales han ocasionado un declive del evento en su última época, donde ha perdido inclusive el apoyo "no condicional" del CONACULTA y el INBA⁸.

Es curioso observar como de un proyecto piloto (InSITE 92) provincial de iniciativa Norteamericana paso a convertirse en un ambicioso evento de colaboración interinstitucional entre ambas regiones y posteriormente entre ambos países. La región de Tijuana se convirtió súbitamente en centro, extrapolando la periferia a otros estados de la república. Sin embargo en la escena local, InSITE seguía siendo considerado como un dispositivo ajeno al sitio. De nuevo una razón más para denotar como InSITE ha necesitado seguir con una evolución en continuo cambio: caminando entre aguas

⁸ Durante los primeros años de InSITE, el evento se convirtió en un escaparate de artistas Mexicanos, la mayoría procedentes del DF, que se dieron a conocer a partir de su intervención en InSITE.

separadas, es difícil mantenerse estático. Como Olivier Debrouse argumenta, InSITE no sirvió tanto a los artistas de la zona fronteriza, sino a aquellos que, provenientes de la capital mexicana, lo utilizaron como plataforma internacional⁹. La intención de InSITE nunca ha sido la de convertirse en una trienal más dentro del panorama internacional, sino que sus pretensiones se encaminaban más a la construcción de una práctica cultural seria dentro de un territorio prácticamente virgen a las experiencias artísticas contemporáneas.

InSITE no surgió de una actividad cultural, sino que se transformó en el engranaje, ya sea a forma de maquiladora cultural como defiende George Yudice, que crease esa actividad cultural contemporánea; como una práctica común entre los habitantes de la frontera. Pero para que esto ocurriese tendrían que intervenir otros muchos factores, de los cuales InSITE, no podía y no puede ser el único responsable. Sin una infraestructura educativa adecuada o sin un interés por parte de los gobiernos de promocionar una práctica cultural independiente y accesible, InSITE seguirá trabajando en solitario. Para que en la frontera sigan pasando cosas, y que sea noticia no solamente por la tragedia del muro, para que haya un verdadero campo de trabajo y de experimentación cultural que responda a las inquietudes de una nueva generación de artistas fronterizos, que puedan actuar con libertad, sorteando límites, diluyendo centros, expandiendo periferias.

⁹ *De ser un producto periférico, localizado en una ciudad casi insignificante en el imaginario cultural mexicano, InSITE se convertiría en el escaparate cultural del arte contemporáneo mexicano.*
Entrevista a Olivier Debrouse, curador InSITE 97. 2003. México DF.

Capítulo 2

Metáforas personales.

2.1. Transferencia del concepto de frontera a una metáfora personal:

La metáfora personal como representación colectiva.

A lo largo de los diferentes capítulos que abarcan este trabajo, se hablará de la frontera como una especie de muro de metáforas. Metáforas que han desarrollado un discurso donde el objeto de la barda pareciera un ente vivo capaz de reformular el espacio fronterizo y re significarlo a través de la historia de los sitios, su imposibilidad, la experiencia cotidiana y como no, a través de su propia negación. También se sugerirá la capacidad de “mover” su significado y desterritorializarse, tratando de perfilar el concepto de estaticidad que lleva implícitamente escrito en su condición de muro.

Durante toda la época del BAW/TAF y el arte fronterizo de lo ochenta, la frontera siempre se expresaba desde el punto de vista del imaginario colectivo construido fuera, entroncado en parte con el proyecto chicano, donde las metáforas eran utilizadas para monumentalizar un único discurso relacionado con la geografía política de la zona, utilizando el arte como un instrumento de protesta social. Pareciera entonces que la frontera sólo podía ser vista uniformemente, donde la diferencia era la clave para formular y reformular identidades étnicas, culturales y sociales, o que fuera imposible hablar de “arte” cuando el territorio a intervenir era políticamente conflictivo.

Con la obra de Ulf Rollof, *Estación de Ferrocarril* (12), en InSITE 94, se trató la frontera por primera vez, desde una perspectiva personal, tratando de modificar el paisaje de

los hechos, separándose en cierta medida de una estética/ética limitadora. Un límite que vino explicado a través de la noción de filtro¹⁰. La frontera/paisaje cambiaba dependiendo de la formación de cada uno, de su propia interiorización como sujetos, y un bagaje vivencial *a priori*. Para Rollof, la pantalla de abetos modificaba la visión del paisaje, combinando el momento presente en su residencia fronteriza con su experiencia personal: no era lo mismo la frontera para un fronterizo, que para un extranjero; pero dentro del mismo paisaje, no era lo mismo la barda para alguien que pasaba a diario que para otra persona que no pudiera pasar de forma legal. De esta forma, la frontera actuaba de forma diferente para cada uno, dando lugar a la pluralidad de opiniones. InSITE abrió la posibilidad de que fueran los individuos quienes hablaran sobre la zona fronteriza como espacio y no que el discurso sobre "lo fronterizo" fuera un estereotipo estático y sujeto a unas "normas" concretas. Ese es sin duda, uno de los mayores logros de InSITE, tanto en su empeño por desvincular del arte fronterizo de los ochenta, como para incentivar un nuevo tipo de metodología de acción, donde lo global caminaba hacia lo local y no al contrario.

En el 2000, último de los eventos que abarca esta tesis, abundaron las representaciones artísticas abordadas desde la experiencia íntima y personal del artista respecto al espacio tal y como lo vaticinó Rollof en el 94, trasladando la noción de frontera (con todas sus significaciones) a su propia situación individual, y a partir de esas experiencias personales surgieran acciones para explicar situaciones globales y colectivas.

¹⁰ La acción del artista sueco Ulf Rolloff en InSITE 94, consistía en un recorrido circular de vías de tren, en cuyo centro descansaba una silla giratoria. Un pequeño tren cargado de una fila de abetos, giraba al mismo tiempo que la silla, por lo que el espectador siempre veía el paisaje fronterizo con el filtro arbóreo. Los abetos simbolizaban el paisaje de Suecia, entorno en el que el artista había vivido la mayor parte de su vida. N. del A.

Menos directamente atado al comentario puntual de la geografía simbólica de Tijuana y San Diego, y cada vez más lejos de la idea de una bienal de instalaciones específicas que la dominó en sus primeras ediciones, InSITE 2000 pudiera verse como un intento por transferir la noción de “frontera” del concepto original de la hibridación cultural hacia el desarrollo de metáforas personales o sociales que hablaban de lo fronterizo ya como situación límite de la definición de la identidad o como posibilidad de juego utópico¹¹.

Antes de empezar con el recorrido cronológico y evolutivo de InSITE, me gustaría plantear brevemente el proceso de algunas de las últimas obras llevados a cabo por algunos artistas de InSITE 2000, no sólo porque este encaminada a un tipo de acción llevada a cabo en este último evento, sino también para poder contrastar ya desde el principio de la lectura, la metamorfosis metafórica de un tipo de intervención, que veinte años antes habría sido impensable por el estricto dominio de una forma de hacer característica del arte fronterizo.

La obra de Silvia Gruner *hendidija estrecha/paradoxical dream* (2000) (13) tuvo lugar en un coche que se movía en un baile de eterno retorno, de una parte a otra de la frontera. En su interior, la artista mantenía una sesión de psicoanálisis con un especialista de Tijuana y en el camino de regreso (o viceversa) con otro de San Diego. En el in(fo)SITE (espacios de información de InSITE 2000 que analizaremos en profundidad en el capítulo 8) de Tijuana se colocaron dos proyectores enfrentados donde el espectador podía ver al mismo tiempo ambos trayectos. En ningún momento se escuchaban las respuestas de la artista, por lo que el diálogo se convertía en un monólogo abierto que podía interpelar al espectador sobre su propia situación personal, aún cuando las

¹¹ Cuauhtémoc Medina. 2001. *InSITE 2000: Máscara contra extraterrestres*
<http://www.geocities.com/cmedin/critreforma/InSITE2000.html>.

preguntas no fueran dirigidas a él. La mayoría de los interrogantes formulados, indagaban sobre la vida personal del artista, exorcizando problemas y traumas del pasado, para comprender su situación actual. De vez en cuando las preguntas estaban dirigidas a las diferentes sensaciones provocadas por el paisaje que se veía a través de la ventanilla del coche: el espectáculo de las garitas, y la fila de coches que esperaba impaciente por cruzar al otro lado; la situación de inestabilidad que había fuera del coche, condicionaba en cierto modo las preguntas y respuestas originadas en el interior. La propia velocidad del automóvil marcaba la división fronteriza como telón de fondo: mientras para pasar a San Diego el trayecto era mucho más lento, la vuelta a Tijuana transcurría rápidamente sin retenciones ni semáforos de espera.

De cualquier modo, el material de Gruner que era proyectado en los in(fo)SITE era un fragmento manipulado de una escena ocurrida, que elaboraba una nueva lectura de los hechos. En el interior del coche no había más testigos que el psicoanalista, la artista y una cámara de vídeo. Al final de lo que se trataba nuevamente era de establecer los límites entre el derecho a la intimidad (la vida personal de la artista) y el derecho a la información, que se veía reflejada en los monitores de los in(fo)SITE. Gruner solamente dejaba escuchar la parte de la historia que ella intuía necesaria para estructurar su mensaje y motivar a la reflexión pública.

La propuesta de Silvia Gruner, se involucraba directamente con la definición de identidad como parte de un proceso íntimo por definirse como sujeto analizando sutilmente la noción de límite emocional. Pero este límite/frontera, tenía una significación más amplia que la puramente geográfica; saber cuales eran los conflictos que la dividían, cuales eran las fronteras internas que la limitaban, su propio recorrido

migratorio en un sistema modulante donde la añoranza y el deseo sacudían la identidad y establecían unos límites, que como el fronterizo, habían servido para contrarrestar la libertad de la persona y su propia psicología¹². La obra de Gruner, trataba que los espectadores “sufrieran” el proceso aún sin haber participado en él, que comprendieran el significado metafórico del límite, para poder comprender de forma diversa el espacio fronterizo y las consecuencias derivadas de las imposiciones limítrofes.

El traslado de la concepción de frontera a la situación de los límites internos, remitía directamente al control ejercido por los mecanismo de poder sobre los individuos y sus estructuras sociales, y también como no, a la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación, para mostrar lo supuestamente visible como real (verdadero).

“Control” era lo que A. Burroughs¹³ proponía como el nuevo “monstruo” de la sociedad o el futuro más inmediato anticipado por Foucault. Un control que poco tenía que ver con un sistema de productos farmacéuticos, o una cada vez más avanzada ingeniería genética. El control que vaticinaba Foucault era una especie de “modulación” y auto deformación del individuo, haciéndolo pendular de un punto a otro, a través de un sistema de conducta que fuera capaz de mantener el tipo de mundo que estaba construyendo esa forma de vivir; un sistema de causa y efecto de continua consistencia recíproca.

¹² *El poder ha afectado cada vez más nuestra vida cotidiana, la interioridad y la individualidad de cada sujeto, convirtiéndose en individualizante. Es cierto que el saber está cada vez más individualizado, formando hermenéuticas y codificaciones del sujeto deseante, ¿qué le queda a nuestra subjetividad?*

Guilles Deleuze. 1987. *Los pliegues o el adentro del pensamiento* en “Foucault”. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona. P-P. 138-139.

¹³ W. S. Burroughs.

En su trilogía de novelas *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962), y *Nova Express* (1964), Burroughs desarrolla una elaborada mitología de la adicción, camuflada en una estrategia de control utilizada por el poder para alienar a los individuos. Burroughs focaliza en la represión sexual, el elemento fundamental para la represión en la sociedad de control. N. del A.

La fábrica constituía a los individuos como un solo cuerpo y la unión era la que movilizaba la masa de resistencia
Pero la Corporación continuamente presenta la rivalidad como una saludable forma de emulación, una excelente fuerza de motivación que sitúa a un individuo en contra del otro, al mismo tiempo que divide a cada uno. (...) We no longer find ourselves dealing with the mass/individual pair. Individuals have become dividuals and mass, samples, data, markets or “banks”¹⁴.

¿Ahora bien, cómo podía explicarse que la pérdida de identidad fuera acompañada paralelamente de un proceso de individualización constante? Esta pérdida de identidad no tenía que ver con el concepto de identidad colectiva defendida por los presupuestos chicanos que veremos más adelante o la melancolía hacia las sociedades vernáculas de épocas pasadas desarrollada por L. Lippard ¹⁵, al hablar del concepto de lugar, sino con la identidad formada a partir de la reflexión interna sobre la constitución de uno mismo, donde el propio sujeto fuera capaz de controlar su propia subjetividad para posteriormente comprender su relación con los demás y su entorno; algo así como la capacidad de controlarse a sí mismo, para poder “controlar” la relación con los demás.

Ante una pérdida de conciencia, las preferencias u opciones se convertían prácticamente en un ranking de estadísticas. Pareciese como si se viviera dentro de una red ondulante, donde cada uno trabajara por separado, y ese trabajo sirviera para mantener el sistema de red que componía la Corporación antes planteada. En realidad, esto es explicable como un proceso individualizante para restringir precisamente la propia individualidad o la subjetividad de cada uno. En un grado más avanzado si cabe, ya ni siquiera es importante el poseer una firma o el disponer de un número que te identifique. Todo se consigue a través de códigos de información o a través de las

¹⁴ Gilles Deleuze. 1991. *Proscritos de la Sociedad de Control* en October. P-P. 4-5.

La Corporación de la que habla Deleuze sería una especie de espíritu o “gas” equiparable al biopoder expresado por Foucault. N. del A.

¹⁵ Lucy R. Lippard. 1999. *Parte V. Looking Around. Public Art: Old and New Clothes* en *The Lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. Ed. The New York Press, Nueva York. P-P. 262-276.

imágenes ofrecidas por los medios¹⁶. Para este tipo de sistema se necesita trabajar también con una “nueva” máquina: posiblemente el ordenador (y las múltiples opciones tecnológicas en las que derive), encargado de que la información se mantenga flotando en su sistema de bases de datos. Como en todo, esta estructura también tiene sus fisuras, exponiendo la cadena informativa al ataque clandestino que establecen los supuestos piratas informáticos¹⁷.

Paul Virilio ha analizado en diversos escritos las formas ultra rápidas de control flotante que han reemplazado a las viejas disciplinas y que se mueven libremente alterando el sistema temporal al que estábamos acostumbrados¹⁸. El individuo se encuentra desterritorializado dentro de esta red, y su propio cuerpo/identidad se convierte en una especie de híbrido estadístico de la sociedad de las bases de datos. El cuerpo deja de existir¹⁹ para convertirse en una prolongación del ordenador, al perder conciencia del tiempo y el espacio. Por supuesto este tipo de sociedad no afecta únicamente al sistema económico²⁰ y político de las sociedades, sino que actúa directamente en la

¹⁶ John B. Thompson. 1998. *El yo y la experiencia mediática* en *Los Media y la Modernidad*. Ed. Paidós, México/Barcelona. P-P 290-299.

¹⁷ Según el artista Luis Camnitzer: *los hackers serían una nueva generación de activistas que están sustituyendo a los artistas conceptualistas politizados: Sus intervenciones se conectan por el momento más con un cierto “teatro guerrillero” que con una investigación artística. Son experiencias, al igual que el conceptualismo político, no parten de una estética sino que llegan a ella como una consecuencia. Tienen un espíritu anti-destructivo similar al de los conceptualistas políticos. Los hacktivistas logran el acceso a las páginas institucionales del Internet, dejan allí sus opiniones, y salen sin ejercer actos reales de sabotaje. El hecho de acceso subraya la posibilidad de una destrucción. El no ejercicio es esa destrucción posible, y a su vez, demuestra un uso ético del poder.*

Luis Camnitzer. 2001. *La visión del extranjero* en *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Ed. Lápis, revista de arte contemporáneo. Pág. 159.

¹⁸ Más información véase: Paul Virilio. 1996. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ed. Manantial, Buenos Aires y también Paul Virilio. 1997. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Ed. Cátedra, Madrid.

¹⁹ *La tecnología se está convirtiendo en una especie de prolongación del cuerpo a través de una red estadística de información, que nos permite estar conectados unos con otros en un ciberespacio, donde la velocidad de movimientos y la rapidez del procesamiento de los datos, ha provocado una pérdida de conciencia en el individuo no sólo de su propia constitución como sujeto, sino de su propia representación física como cuerpo y su consecuente relación con el sitio/lugar. El dedo se había convertido en la punta del cerebro, capaz de cambiar el curso de las imágenes a la velocidad del clic del ratón.*

Entrevista a Jordan Crandall. 2003. San Diego.

También en la obra *Apariciones* del grupo Vital Signs en InSITE 94, se habla del territorio del “ciberespacio”, como extensión o prótesis del cuerpo biológico. N. del autor.

²⁰ *Para poder describir este proceso de transformación que ha sucedido en la actual sociedad de control, Gilles Deleuze pone el ejemplo del dinero; antes el valor del dinero estaba supeditado a un patrón oro dentro de un orden numérico, mientras que en las sociedades de control se remite a un intercambio flotante modulado por una cuota establecida con una serie de divisas estándar, demostrando de qué manera la base de la sociedad de control esta supeditada a un sistema.* N. del autor

forma de relacionarse que tienen los individuos y la forma de comprenderse a sí mismos. El producto final: un pretendido bienestar universalizado que hay que conseguir a toda costa para continuar estando dentro. Y esto se ha convertido en el único deseo posible.

El mundo regido por el sistema centro-periferia, ha pasado a ser una emulsión de centros y "otredades" dispersas motivadas por las "reglas" de la Corporación. En esta red global, deja de haber espacio para la geografía, y con ello el deseo o pertenencia a un lugar; algo que el arte de frontera tenía plenamente arraigado. Sin embargo, cuanto más crece el fenómeno de la globalización más se distinguían paradójicamente las nacionalidades y se agudizaban las fronteras, como parte de ese proceso individualizante.

Para Silvia Gruner el espacio del vehículo, que cruzaba la frontera simbolizaba la zona de conflicto interior, donde cada vez que se traspasaba la línea, se remarcaba la división de la persona, modulando siempre entre un punto y otro, como si el espacio/tiempo no transcurriese. Una búsqueda interior para tratar de discernir un origen, una referencia, un esfuerzo por tratar de comprender la situación del individuo desde fuera hacia dentro y tratar de reflexionar sobre el modelo impuesto. De lo que se trataba era de poner "al límite" la vida emocional, y no de poner límite a las experiencias personales; pero no sólo el riesgo físico que implicaba el cruce fronterizo, sino el miedo a perder la integridad fragmentada de una identidad confusa, no tanto colectiva como individual, imposibilitando la percepción de uno mismo desde fuera y la capacidad de autoanalizarse. Una especie de vagabundeo (confusión) interior que

Guilles Deleuze. 1987. *Los estratos o formaciones históricas: Lo visible y lo enunciable (saber)* en "Foucault". Ed. Paidós Ibérica, Barcelona. P-P. 75-99.

desterritorializaba al individuo, más allá de los conceptos de migración e hibridación cultural propios del discurso fronterizo.

Ya no hay un adentro y una afuera, pero creo que se mantienen los sitios específicos y la vida en estos lugares sigue siendo muy diferente. Lo que ocurre es que hay una confusión respecto a la idea de consumo. Como si el consumo global hiciera que nos volviéramos todos lo mismo. No todos vemos las cosas desde el mismo lugar y las condiciones de vida son diferentes. En el mundo del arte, también ha habido una cierta apropiación de este concepto: Se repite constantemente que iconos como el Pato Donald o la sopa Maruchan están en todas partes, y que todo es todo y nada es nada. Parece como que todo el mundo vive vidas que realmente no son la suya. Finalmente son estrategias de consumo. El mundo del consumo global y los medios de comunicación tienen una fuerza impresionante. Creo que el consumo presiona a la gente para que se convierta a una nueva forma de cultura, a globalizarse. Pero en el fondo no es tan fácil globalizarse, aunque haya países como México que estén desesperados porque esto ocurra²¹.

InSITE 2000 destacó a través de obras como la de Gruner, que la frontera podía reivindicar o representar de forma específica y como telón de fondo, el mapa de sentimientos que llevaba implícito el concepto de límite, de confusión y desaparición del individuo en el proceso de globalización, todo ello en plena vigencia dentro de las sociedades contemporáneas. Un paisaje tan trágico y explícito como el fronterizo, llevaba a la reflexión casi inconscientemente, proponiendo metáforas personales que posteriormente podían ser identificadas con la realidad social fronteriza; eso sí, a través del filtro personal de cada uno, como me había sucedido la primera vez que llegué a la frontera y me di cuenta de que ahí existía verdaderamente un muro o límite.

Uno de los principales rasgos distintivos entre InSITE 2000 y el resto de las ediciones fue que las historias personales se convirtieran en metáforas comunes, que a través de la especificidad de la zona fronteriza sirvieran para que estas historias “independientes” se acoplaran a un discurso común sobre la realidad fronteriza. La manipulación de la

²¹ Entrevista a Silvia Gruner. 2003. México D.F.

información obtenida fue también una estrategia para concebir finalmente el resultado final de las obras. Los trabajos de Gruner y de Dias & Riedweg²² (14), a pesar de no reincidir nuevamente en la binacionalidad y las cuestiones de identidad en la frontera, utilizaban su contexto geográfico como espacio específico, actuando prácticamente en una zona de hiperterritorialidad²³, aprovechando el escenario de la frontera como catalizador de sus metáforas y recorridos personales. En ambos casos, la metáfora artística surgía al plantear la información recogida entre ambas experiencias: Una manipulación consciente de la información transmitida a los espectadores, tratando de que estos pudieran reflexionar acerca de la situación de la frontera.

2.2. Fronteras interiores. El artista itinerante.

Dentro de esta metáfora personal acerca de la división y el límite del individuo, Silvia Gruner hablaba también de la posición del artista²⁴ dentro de este proceso ondulante.

²² La obra de Mauricio Dias & Walter Riedweg, *MAMA*, también tenía que ver con un cierto proceso de psicoanálisis y comparaciones paradójicas. La obra fue colocada en plena barda, en dos toscas casetas de madera donde se mostraban unos videos. En una de las cajas estaba escrita la palabra "Patria" y la grabación representaba varias conversaciones mantenidas con los agentes de la *US Customs Canine Enforcement Programme*, a los cuales se les hacían preguntas sobre sus sentimientos y relación con sus propias madres y el instinto de protección implícito entre esta relación maternal; entre alusiones hacían referencias análogas con sus perros, refiriéndose a ellos en la misma tesitura recíproca de instinto de protección entre unos para con los otros. Una relación de protección y preservación identitaria de la sociedad norteamericana, en contra de "posibles" intrusos. En el segundo espacio se leía la frase "Rituales viciosos": en el video se podía observar a un grupo de inmigrantes escondidos a la sombra de un pedazo de barda arrugada, que al silbido de una señal corrían temerosos dispersándose hacia el atrayente futuro que les vaticinaba el publicitado vecino del Norte. Solos y vulnerables quedaban al raso de los acontecimientos.

Ambos videos estaban interrelacionados a través de una metáfora comparativa de escalofriante crueldad. La relación humana entre el perro y su dueño, y el silbido esquizofrénico que avisaba, como animales, para que los inmigrantes corriesen hacia la barda, expuestos a la crueldad y la muerte que muchas veces encuentran a manos de estos "amables" adiestradores caninos y sus mascotas. La relación de protección expuesta en el primer video, se transformaba en vulnerabilidad y tensión hacia los "invasores" de la otra grabación. El análisis psicológico acometido por Dias y Riedweg a los integrantes de la patrulla fronteriza, donde estos se mostraban en su calidad de personas independientemente de su trabajo, chocaba frontalmente con la visión externa que desde el otro lado se tiene de los mismos. Las dos proyecciones servían para mostrar las diferentes caras de la historia, y a su vez, representarla de una forma todavía más cruel que cualquier manifestación violenta o paternalista. N. del A.

²³ Así es como Sally Yard, curadora de InSITE 2000, define el espacio físico de la frontera, ya que simboliza doblemente el lugar de división, tanto social como geográficamente.
Sally Yard. 2001. *Private/Public en San Diego/Tijuana/Privado/Público en San Diego/Tijuana* en *Fugitive sites*. Ed. Installation Gallery, San Diego. P-P. 108-121.

²⁴ Indudablemente no todos los artistas trabajan dentro de este circuito. Para Miwon Kwon, en su libro *One place after another*, la movilidad actual del artista ha conseguido liberarse del peso de lo local y la tradición (que podía estar unida al concepto de lo popular e incluso de lo artesanal):
La idea de fluidez de significados suele confundirse erróneamente con la idea de fluidez de identidades y subjetividades, tratando de volver a una cierta idea romántica propia del pasado (...) No solamente es que el arte ya no coincida con las características físicas o de lugar, sino que el artista se ha visto "liberado" de las condiciones locales del sitio.
Miwon Kwon. 2002. *By way of a conclusion: one place after another* en *One place after another*. Massachusetts Institute of Technology. Pág. 160.

Con la desaparición de la geografía tradicional y la desterritorialización de los lugares específicos de intervención, la única forma de “sobrevivir” era a través de un peregrinaje itinerante a través de un *mainstream* globalizado. Esta concepción de Gruner tenía mucho que ver con el concepto de desaparición y resurgimiento del artista planteado por Susan Buck-Mors cuando hablaba de hacerse visible, para ocultarse y encontrar de nuevo el pasaporte para emerger a la superficie, donde los artistas podían ser como inmigrantes globales, que necesitaban de este tipo de estrategias para poder fijar sus propias verdades²⁵.

Estamos en todas partes y en ninguna, que nuestra casa es todas partes, que llegamos y hacemos espacios por todos lados, tenemos dos o tres amigos en todas partes del mundo, y empiezan a convertirse en puntos de referencia. Mi obra quería hablar de esta idea de ubicuidad tan enloquecida²⁶.

En InSITE 2000 el movimiento y el recorrido a través de los micronúcleos fronterizos, fue también una forma de expresar (de forma simbólica y a menor escala) el movimiento continuo y la posición errática del artista actual. Una forma de actuar que también había sido parte imprescindible dentro de InSITE, al establecer como novedad y característica, el programa de residencias e invitar a artistas extranjeros a trabajar en el espacio fronterizo.

Ese recorrido global del *mainstream* artístico, que fue también representado por la obra de Alÿs en el 97 como veremos más adelante, y posteriormente revitalizado en varias de las obras de InSITE, destruyó casi definitivamente el concepto de recorrido del propio evento y sustituyó la especificidad de lugar estático de la frontera, por la obra en movimiento, ya fuera en el espacio como en el tiempo. También en la acción de Gruner se simbolizaba la desterritorialización de la frontera, traspasando el concepto de sitio

²⁵ Véase capítulo ocho.

²⁶ Entrevista a Silvia Gruner. 2003. México DF.

específico en el propio acto performático del instante presente. La incomodidad de la frontera, estaba implícita en el propio ir y venir de la artista obligando a trasladarse²⁷.

2.3. El sitio específico de la frontera como telón de fondo.

La obra de Gruner hablaba de una frontera movable, que separaba al individuo y establecía una dicotomía entre su propia constitución como sujeto individual (subjetividad respecto al otro) y la resistencia al proceso de individualización de una sociedad controlada. El paisaje fronterizo actuaba como telón de fondo, aunque se mantuviese invisible²⁸ dentro de la conversación. Ninguna pregunta estaba relacionada con la experiencia de la artista en la frontera, ni de su actitud hacia el conflicto concreto entre ambos países. Pero al mismo tiempo, al ser el fronterizo el paisaje de fondo y pasar de uno al otro lado, hablar en inglés y castellano, la obra se construía también a través del territorio y sus características geográficas, históricas y sociales.

Aunque las acciones de InSITE 2000 fueran “invisibles” como tales en el recorrido del evento, servían para hacer visible, algo que por su condición era imposible de camuflar: la frontera y sus consecuencias. Y parecía que esa era la única forma de enseñarla en toda su crueldad, como había hecho Alÿs a través de su viaje alrededor del mundo, para llegar al final al mismo punto de partida. Por lo tanto, y aunque a primera vista pareciera lo contrario, InSITE 2000 fue precisamente el más específico y político de

²⁷ Los in(fo)SITE, en este sentido, fueron los lugares para recoger toda esta información “itinerante” y poder mostrarla en un espacio específico. Su cometido era más el de espacios “informativos” que verdaderamente el de “sitios”. N. del A.

²⁸ *Esta pieza se retransmitió por los in(fo)SITE. Yo siento que fue una pieza bastante difícil, una pieza completamente intelectual, compleja y también antiturstica, prescindiendo de la idea de frontera. Obviamente no creo que el recibimiento de esta pieza fuera muy popular.*

Entrevista a Silvia Gruner. 2003. México D.F.

todos los cuatro eventos, aunque fuera el que más eludiese a la frontera dentro del discurso.

Lo trágico y doloroso de la frontera no podía representarse a través de la monumentalización de la violencia; apelar exclusivamente a lo trágico y doloroso comprendido en la situación político-social tantas veces expresada en el arte de frontera, y también a través de los medios de comunicación que establecían una estereotipada imagen de la misma, abstraía algo mucho más general e inapelable de esa realidad. Algo que por su propio ser, impedía mantenerlo a distancia y atenuar su rigor tomando en consideración una instancia cualquiera que fuese exterior a ella. La crueldad de la frontera, se manifestaba cuando la representación no formaba parte de la escenificación, por muy trágica que esta fuera, y se convertía en parte de la realidad del individuo, en su propia constitución como sujeto. Es por eso que muchos de los artistas de la edición eligieron la desaparición en lo social/individual como proceso de representación, o entresacaron de su propia experiencia en la frontera una metáfora que ilustrase una situación global.

Esto demuestra, que el proceso de InSITE, no consistía en huir del marco referencial de la frontera, sino que se orientaba a la desarticulación del uso político y estereotipado que se había hecho del medio artístico para representar una visión específica de la frontera. Por supuesto la invisibilidad y la desaparición de la acción dentro del recorrido del evento fue una estrategia compartida y necesaria para atender contra esta forma de utilizar el medio artístico. Lo que trataron los artistas de InSITE 2000 no fue mostrar nuevamente esta situación de injusticia o incluso de nostalgia, sino que formularon, ya

sea de forma camuflada o en espacios hipervisibles, cómo plantearse la vida diaria con la existencia de una frontera tan evidente²⁹.

La obra de Silvia Gruner, fue el colofón de una serie de obras que a lo largo de toda la trayectoria de InSITE habían tratado de defender la experiencia personal como una variante dentro de la manera de explicar el conflicto común de las fronteras a un nivel global y no solamente exclusivo a la zona fronteriza. La experiencia personal podía ayudar a encontrar un denominador común, sobre todo en una época tan homogeneizada por el falso discurso de la diferencia, y no que el discurso colectivo fuera el que condicionase la identidad individual de cada uno, como había pretendido el denominado arte de frontera y también el sumergido aparato de control de la época presente.

Como decíamos al principio, en un momento donde lo global y la apertura de fronteras parece caminar paralelamente con la progresiva individualización del ser humano y la exaltación de unos muros mucho más crueles que los de cemento o piedra, la paradoja se convirtió en el arma de InSITE para escenificar esta situación: invisibilidad para hacer visible, desaparición para hacer las cosas cada vez más presentes.

Pero para llegar a la obra de Silvia Gruner, será necesario establecer una cronología a través de las obras, los curadores y los sucesos histórico-políticos que mantuvieron en el punto de mira al evento durante la década de los noventa, hasta llegar prácticamente a las puertas de su última edición, en el 2005.

²⁹ Pero el problema no recae tanto en una identidad cultural que se esfuerza en marcar las diferencias como lo había hecho el arte chicano y posteriormente el arte fronterizo de los ochenta. La límites emocionales no radican únicamente en esa búsqueda de lo perdido escenificada en patrones preconcebidos de lo que es "lo mexicano" respecto a lo "estadounidense" o simplemente "lo otro". La obra de Gruner, por ejemplo, tuvo un contenido mucho más abierto y partió de sus propios límites personales para ejemplificar la castración geográfica y física concreta de la frontera. N. del A.

Capítulo 3

Orígenes del proyecto. Evolución cronológica de InSITE.

3.1. Frontera: la pared como un centro.

La región de Tijuana y de San Diego es una zona complicada. Un espacio donde se ponen en marcha y oposición diferentes estructuras de significado y donde la geografía se pone al servicio de decisiones ajenas a las fuerzas elementales. Tijuana es un espacio de supervivencia: Una ciudad nacida en el centro de la nada desparramada a lo largo de una barda de acero. Pareciese como si la hierba poblacional hubiera sido podada simétricamente para desembocar en un *free way* de ocho carriles que nos llevase directamente a la ciudad de San Diego. En la entrevista que sostuve con la artista Silvia Gruner unas semanas antes de mi primer viaje, ella me había descrito Tijuana como una ciudad donde el esfuerzo constante y la reconstrucción diaria eran la clave cotidiana. Una urbe donde cada vez que volteabas, cambiaba de formato para ser in/comprendida de nuevo.

Como dije en el primer capítulo, desde mi primera visita a la zona, muchos de los estereotipos que me había formado acerca de lo que podría significar la zona fronteriza se desmoronaron, reconstruyendo una serie de conceptos que había asumido sobre sus condiciones culturales y sociales. Lo curioso, es que me sentía decepcionada. Tal vez, en el fondo, habría esperado encontrarme una ciudad sin ley, sesgada por un muro de acero, sin fisuras, sin huecos.

Me llevaron a conocer la ciudad en coche y mi acompañante iba señalándome los diferentes lugares representativos, como quien se pasea por el centro de una antigua ciudad, con una cierta ironía en sus palabras. Las estatuas del Paseo de los Héroes en

la antigua *Cartolandia*, la Avenida Revolución, la Universidad, la rampa de Otay, la bola del CECUT y por supuesto intermitente a cada rato la propia barda. Tenía la extraña sensación de que teníamos que encontrar un centro, pero la ciudad se resistía, desembocando en una caminata por una periferia sin límites.

La frontera me impresionó físicamente. No estaba acostumbrada a toparme con pared, y aquella representación viva de lo prohibido podría incitar a cualquiera. Había leído diferentes opiniones y metáforas acerca de la barda, pero recuerdo que una de las expresiones más claras sobre la frontera la había leído en un texto de Vito Acconci, cuando él la visitó por primera vez en la edición de InSITE 97:

Vine a ver la región Tijuana/San Diego y vi el cerco que dividía la frontera. En mi vida había visto algo tan impresionante. Cuando presencié ese sitio, sabía que no podía pasar desapercibido o negado. Era un símbolo de lo más malicioso. Funcionaba [el cerco] como un gesto de malicia. El cerco era lo que proveía este sentimiento³⁰.

¿Era la frontera el centro de Tijuana? Quizá deberíamos ir más lejos, y aventurar que es también el centro histórico de la región. Podríamos imaginar carteles de desviación donde debería estar escrito "Frontera México- EE.UU. patrimonio histórico de la Humanidad", junto con los logos de la UNESCO y el ICOMOS. Tal vez este será su destino en el futuro, convertirse en un monumento sin lados y enclave simbólico del crecimiento de dos ciudades, pero también puede ser que para entonces Tijuana ya no fuese más que una línea de casas abandonadas. Entonces tendríamos ante nosotros una reserva arqueológica de lo que antaño fue una ciudad fronteriza en efervescencia, con tres mil kilómetros de "muralla" por redescubrir.

³⁰ Vito Acconci. 20 de noviembre de 1997. Extractos de la conferencia *Casas Lejos de Casa* celebrada en el Copley International Conference Center Institute of the Americas, University of California, San Diego, California en la Tesis de Licenciatura de Sofía Hernández. 1998. Universidad de Mexicali. Pág.57.

La barda estaba ahí y no tenía ningún interés elevar la imaginación al grado de monumento. A la línea de placas metálicas de aterrizaje que habían sido utilizadas en la operación *Tormenta del Desierto* durante la Guerra del Golfo³¹, se le unía otra compañera de columnas de cemento, colocadas estratégicamente para corroborar el sentimiento de barrera.

Aquella escenografía apabullante y el contraste brutal entre ambos territorios a solo unos metros de la línea, era un hervidero de metáforas. Todos los temas relacionados con inmigración, globalización, asimetrías de poder, cultura dominante, transculturización y otro sin fin de términos que había estado leyendo durante los últimos dos años, parecían poderse ajustar al territorio de Tijuana y San Diego, acoplándose a cualquier esquina de ese *collage* de parches sociales. Pero más allá de las posibles metáforas construibles a partir de las tensiones motivadas por la frontera, la realidad de la barda era una acción geográficamente dolorosa.

Decidí empezar este capítulo sobre la cronología de InSITE, comenzando desde mi primera impresión sobre la frontera en el viaje que realicé a principios del 2003, porque la imagen del muro, inquebrantable personalidad de hierro zurcido de historias y su omnipresencia en todo mi viaje, se colaría en cada pensamiento que elaborase a lo largo de su recorrido. Mi propósito es formular un panorama inicial de la situación de la frontera, a fin de hacer comprender las condiciones en que InSITE ha operado tanto organizativa como artísticamente, en tanto el festival ha sido una forma de reflexionar sobre este territorio.

³¹ En 1992, una cerca de acero de trece millas de largo, que comenzaba en la costa del Pacífico, fue instalada por las fuerzas militares de la Patrulla Fronteriza de EE.UU. N. del A.

A pesar de las suturas, los parches, las metáforas de transparencia, flexibilidad, aniquilación o procesos transculturales que saltan a ambos lados de la misma, no puedo dejar de pensar en ella como un ser independiente obstinado en dejar estéril el trozo de hierba que crece bajo sus pies. Y aunque las metáforas que se analizaran a lo largo de la tesis hasta llegar a el concepto de invisibilidad parcial, muestren a la frontera a veces como un tupido velo, y se preocupen de las minúsculas partículas que se cruzan a través de su estructura, más que de lo que no puede pasar, mi imagen de ella es la de una afilada navaja, tal y como lo describiría Terry Allen (15) en su instalación del 94, como un trozo de hierro cortante que es capaz de mancillar cualquier propuesta que lo cruce, ya sea con “fines artísticos” o como protesta política.

3.2. Sobre arte fronterizo.

A lo largo de estos diez años, el festival de intervenciones artísticas InSITE se ha afianzado en tierras fronterizas, como un proyecto único en su especie. Esta colaboración binacional ha marcado un cambio decisivo en la historia de la práctica contemporánea de la ciudad de San Diego, y al otro lado de la frontera, en tierras Tijuánenses, donde el panorama artístico local distaba mucho de fomentar la producción y exposición de la práctica artística contemporánea. La historia de InSITE es, en ese sentido, la historia de un traspaso, donde un proyecto piloto provincial de iniciativa Norteamericana, pasó a convertirse en un evento de colaboración interinstitucional entre ambas regiones.

En el siguiente capítulo desarrollaré el panorama artístico de lo que ocurría en la frontera a finales de los ochenta y principios de los noventa, antes de InSITE, tomando como referencia las instituciones que existían en ambas partes y que reflejaban las tendencias y los grupos artísticos que trabajaban en la zona. Sería a partir de estas de

donde saldría el flujo de intervenciones que conformarían el denominado Arte Fronterizo, y a través de sus interacciones surgirían las primeras fricciones y redes comunicativas hacia el polémico arte de frontera.

3.2.1. Apropiaciones culturales: mitologías y contrapropuestas.

Todos los espacios se constituyen a través de la acción de sus habitantes y la memoria colectiva construye la historia. En muchos casos la visión única de los acontecimientos sirve para soterrar acciones y preponderar otras. La frontera tiene una carga simbólica tan fuerte como objeto que es capaz de destapar sin proponérselo cualquier máscara benévola con la que trate de camuflarse. No hay duda que la frontera es una pared que simboliza y confirma las desigualdades existentes derivadas de un sistema de explotación extremo. Pero más allá de discursos de protesta social o actos reivindicativos ¿cual había sido la opción de los artistas ante tal situación? ¿La única manera de expresarse sobre ella era aniquilando la conciencia de obra artística ante la inutilidad del arte por mejorar la situación de forma factible?

InSITE se gestó en un espacio donde la presencia de la frontera denotaba una posición política tan fuerte que difícilmente se podía salir inmune sin sentirse atrapado por los discursos adyacentes que la conformaban.

Cuando en noviembre del 2002 llevé a cabo mi primera entrevista para esta tesis, tuve la oportunidad de hablar con Osvaldo Sánchez, que es parte del equipo de curadores de InSITE 2005, y había sido pieza clave para la edición del 2000. Así es como él describía lo que en su opinión había sido el panorama encontrado en la región a lo largo de sus numerosos viajes a la frontera en épocas anteriores:

El panorama de Tijuana en las artes visuales estaba claro que no era muy fuerte, a diferencia de otras ramas artísticas como la música y el teatro que si

tenían componentes importantes. Tampoco existían escuelas de artes plásticas, por lo que la mayor parte de los artistas eran autodidactas. Así mismo San Diego, ciudad conservadora, tenía su museo de arte contemporáneo, pero distaba muchos de ser una ciudad como Los Ángeles. Por otro lado las intervenciones que a finales de los ochenta se llevaron a cabo por ciertos grupos de artistas y activistas, habían quedado obsoletas³².

Tanto San Diego como Tijuana son dos ciudades que no obstante sus insalvables diferencias de tipo socio-económico, tienen la excentricidad como elemento común: se hallan alejadas simbólicamente y físicamente de sus "centros", además de disponer de una geografía urbana bastante peculiar. San Diego, en lo referente a su actividad artística, no tenía un nexo de unión directo con ciudades como Nueva York, Los Ángeles o San Francisco, a pesar de contar con un museo de arte contemporáneo, algunas galerías, el conjunto museístico de Balboa Park y el complejo de Universidades como puntos clave de la producción cultural.

Por su parte, la desvinculación de Tijuana con la capital mexicana y otros centros culturales tenía doble sentido: al alejamiento geográfico también venía unido a un alejamiento político. En ambas naciones, no obstante, existían analogías fuertes sobre la forma de ver el espacio fronterizo. Para el historiador y experto en la frontera, Gabriel Trujillo Muñoz, según la mitología monolítica de los EE.UU., el "oeste salvaje" correspondía precisamente a los "bárbaros del norte" de la cultura mexicana³³.

Esta visión de la frontera había creado un imaginario externo que rebasaba con creces a la propia realidad. Es por eso que muchos vieron en InSITE la culminación de una larga cadena de esfuerzos regionales por rescribir el valor simbólico de las dos ciudades fronterizas, alejadas de los centros.

³² Entrevista a Osvaldo Sánchez, curador InSITE 2000/2005. México D.F.

³³ Gabriel Trujillo Muñoz. 1991. *Arte y frontera: un boceto preliminar en Artes Plásticas en la frontera México/EE.UU.* Editorial Binacional. Universidad Autónoma de Baja California. B.C. Pág.35.

San Diego fue una ciudad que desde principios del siglo pasado trató de sobresalir del abandono al que había sido relegada como último lugar perdido entre el Pacífico y la frontera mexicana. A base de ingenio, construiría un nuevo imaginario histórico y urbano, consciente de la inútil batalla por el control de California que ya se sostenía entre San Francisco y Los Ángeles. Fue la construcción del Canal de Panamá y su inauguración en agosto de 1914, lo que comenzaría a dar importancia a este enclave inconexo. Con motivo de la apertura del Canal, la elite de San Diego organizó la exposición titulada *Panamá-California*, que colonizó de pabellones en estilo *mission revival* y gran parte de la superficie de Balboa Park³⁴. Al no conseguir que el evento adquiriera el rango de Feria Internacional, los patriarcas San Dieguinos decidieron incentivar el provincianismo y la cultura popular de la herencia del Sur de California como pilares fundamentales para esta ciudad escondida. Había que inventar una feria histórica que crease una leyenda basada en hechos ficticios.

Fue esta insistencia en el regionalismo que le dio la oportunidad a San Diego de fabricar una falsa historia³⁵.

La exposición de San Diego recogió la “tradición” de los antiguos colonos españoles, recreando una ciudad en miniatura en Balboa Park. El prototipo hispano encajaba perfectamente con las necesidades de territorialización de los nuevos habitantes del Condado de San Diego. Al igual que los antiguos colonos instauraron su modo de hacer y de transgredir el espacio, igualmente San Diego podría territorializarse geográficamente y abrir una brecha a orillas del Pacífico sin tener que estar a la sombra de ninguna otra ciudad Californiana. Nadie tendría porque cuestionar las glorias

³⁴ Balboa Park fue el lugar elegido para la exposición Panamá-California en 1915-1916, donde se recrearían edificios de estilo colonial español. Hoy en día alberga la zona cultural de museos y centros culturales, desde el Museo Nacional de Arte hasta el Centro Cultural la Raza. N. del A.

³⁵ Olivier Debroise. 1995. Extractos de la Tesis en Historia e Historia del Arte de Susan L. Shaw, *The Panama-California Exposition, San Diego 1915: Idealizing the past to Promote the Future*. Universidad de Yale, 1983, manuscrito inédito en el Catálogo InSITE 94. Commercial Press, San Diego.

pasadas de la ciudad, aunque estuviese cimentada en mitos ajenos. Construir la historia a base de retales visibles que dejaran a un lado las crueldades evidentes que ocurrieron durante el proceso de colonización de California.

La realidad virtual del pasado hispano de San Diego, cristalizado en las construcciones, docenas de veces restauradas, e incluso reconstruidas del Parque Balboa, se complementa ahora con la megalomaniaca virtualidad de una bienal sin sede aparente, que funciona a manera de Hipertexto, es decir, como montaje de datos invisibles a los ojos, que se responden unos a otros, que repercuten unos con otros³⁶.

Se trataba pues de un proceso de reivindicación territorial que buscaba contrarrestar el anonimato de San Diego como puesto fronterizo. Había que atraer a los turistas exaltando un estatuto de diferencia frente a otras ciudades californianas; La arquitectura barroca, una bahía natural y el buen clima mediterráneo servirían para adornar la paradisíaca escenografía San Dieguina. Y como en toda ciudad con Historia que se precie, era necesario proveer a la urbe de un centro organizado, lugar de encuentro y recreo para los visitantes. Hacia 1950, el centro de San Diego fue dotado de una infraestructura de servicios y transporte, zonas peatonales y lugares públicos envidiables para el resto de las ciudades sureñas. Esta acción inteligente y premeditada trataba de promover un espíritu de comunidad que limase las asperezas surgidas en algunos barrios poblados por inmigrantes que llegaban del otro lado, la mayoría de origen latino, y que ya se habían asentado en San Diego.

3.2.2 Tijuana finisterre.

A unos kilómetros de distancia, la ciudad de Tijuana también se esforzaba en asomar la cabeza más allá de la cadena montañosa que había impedido el desarrollo de su condado vecino. Como una península colgante se convertía paradójicamente en el comienzo de la Patria Mexicana, tal y como cita el monolito que se extiende en Playas

³⁶dem.35

de Tijuana y, al mismo tiempo, en el último eslabón geográfico de la memoria de la nación.

Tijuana necesitaba al igual que San Diego recrear sus propias expresiones. La búsqueda del pasado indígena combinada con un excesivo nacionalismo revolucionario, conformó una amalgama cultural tan peculiar como impredecible.

En el vacío de este Finisterre se instaura una cultura de la apropiación que exagera los caracteres de la mexicanidad³⁷.

El esfuerzo de Tijuana por sobresalir iba unido a un necesario instinto de supervivencia. La ciudad tenía que levantarse y ocupar su lugar dentro del territorio Mexicano, y debía también establecer sus propias fronteras para desvincularse del vecino del Norte, a pesar de que dependía de ellos como punto de enlace fronterizo. ¿Pero cómo diferenciarse de aquello que se erige tan cerca de tu suelo? ¿Cómo despegarse de una línea que promueve el crecimiento de tu propio espacio? El exceso y la exageración fueron las pautas. Apropiarse de imágenes del otro lado para después parodiarlas o ridiculizarlas a través de un proceso de metamorfosis donde la moderación mutase en deseo, sin describir un viaje de vuelta. El suntuoso casino de Agua Caliente, inaugurado en 1926, paso a ser el lugar más solicitado al otro lado de la frontera, donde las leyes no tenían el mismo peso y podían ser modificadas a golpe de fuerza... o de ingenio. La representación de Tijuana en las primeras décadas del s.XX la definían los casinos, las casas de juego, las carreras de caballos y perros y la prostitución desmedida. La mala fama de la ciudad no se hizo esperar. Cuando el casino y *Foreign Club* fueron cerrados en 1935 por el General Lázaro Cárdenas prohibiendo esta práctica en todo el país, el proceso de lavado de imagen se convirtió en una parodia a la inversa de lo que estaba sucediendo al otro lado. Mientras en San Diego se abría el

³⁷ Idem. 35

Horton Plaza, decorado con vistosos motivos Mexicanos como si fuera el lugar *chic* del centro de San Diego, recreando el espíritu comunitario de los poblados indígenas, Tijuana se esforzaba en abrir amplios *mall* al más puro estilo neoyorquino, atracción de turistas y conciudadanos del resto de la República.

Pero más allá de los conflictos de convivencia que conllevaba su proximidad con los EE.UU., otra aureola dramática estaba por corromper el paisaje. Desde 1965, Tijuana se convirtió en el laboratorio experimental económico de la denominada pos industria, con la implantación de maquiladoras, y la consecuente explotación de mano de obra barata. Sin embargo y a pesar de lo negativo implícito en estas acciones, Tijuana y su esfuerzo por sobrevivir la habían convertido en una ciudad en movimiento. Lo que a simple vista podía ser una aberración socio urbana, se convertía en el modelo de una cultura basada en la incertidumbre, pero también en la vitalidad. Un movimiento que la destacaba del panorama nacional en su imagen verídica de ciudad próspera, mucho más allá de un lugar de paso

3.3. Conflictos culturales.

La sensación de trasplante se removía en ambas ciudades, cada una a su manera, aún cuando en Tijuana pudiese parecer más evidente por la infinita cantidad de parches que la componían. La apropiación cultural había surgido, al igual que el proceso urbanístico, por motivos de necesidad. En Tijuana el deseo de supervivencia se hacía más patente que en San Diego, donde la invención mitológica de la tradición estaba unida a un acto presuntuoso y no a una acción desesperada. Sin embargo y a pesar de las insalvables diferencias, se habían construido su propia historia independiente, una

mirando a la línea y la otra sentada plácidamente a orillas del Pacífico, como si su cercanía a la frontera fuera una casualidad geográfica.

Al principio del capítulo me he referido a la previa mitificación que yo había construido de la frontera. Un espacio existente en mi propia simbología incluso antes de verlo y estructurarlo como un lugar geográficamente definido. Norma Iglesias, investigadora de procesos culturales del Colegio de la Frontera Norte me hizo ver que nuestra necesidad de formular un estereotipo de “lo fronterizo” era un elemento de fricción que obligaba a los habitantes de la región a redefinirse:

Siempre definen los de fuera por lo que el ciudadano fronterizo tiene un doble problema para representarse, para construir su propio imaginario. Las películas de cine como *Lola la trailera* y las noticias de que aquí muere todo el mundo, que aquí mataron a Colosio. Mi representación esta basada en ese afuera fuera de contexto³⁸.

La impresión general que dan las ciudades fronterizas de sórdidas y dormilonas, polvorosas y desoladas, donde se mezclan pobres y criminales, donde se cambian pesos a dólares, donde se trasforman seres humanos en ilegales o donde se convierte al ser inocente en un hedonista, es parte de este imaginario que se crea desde fuera, pero que también se exhibe como propaganda de la “ciudad del deseo”. Tal vez este imaginario del exceso fue lo que provocó que el propio habitante fronterizo necesitara plantearse una identidad definida, recogiendo trozos de este imaginario y retales de historia del pasado fronterizo. La propia incertidumbre daba lugar al sentimiento de pertenencia. Y por la misma obsesión de atrincherar más y más objetos a la barda fronteriza, conformaron el *collage* cultural mitificado de la frontera.

³⁸ Entrevista a Norma Iglesias, Investigadora del COLEF. 2003. Tijuana

...en el mundo de los de abajo las cosas nunca son de una pieza sino zurcidas y remendadas con los parches a plena vista. Un imaginario de trizas, retales, chucherías y cachivaches³⁹.

En la frontera existen muchos ejemplos de que la identidad cultural funciona como elemento reforzador de la acción colectiva, vinculándose con las demandas originadas por la situación de clase, tal como sucedió con el movimiento chicano de los años sesenta, o las expresiones juveniles insertas en las clases populares, donde supuestamente vivía la llamada "raza". Era necesario reinventar una cultura que ayudara a definirse y construir una identidad, no solo a partir del nacionalismo de "lo mexicano" sino a través de la interacción con "el otro". Este proceso de identidad también se basaba en remarcar lo "no mexicano" del habitante fronterizo, marcando así la diferencia.

Por otro lado los EE.UU. han utilizado la estrategia de "atacar" culturalmente e ideológicamente al otro para consolidarse a si mismos.

La identidad Americana ha sido definida en oposición al terrible enemigo. Desde los nativos Americanos a los Soviéticos, su función ha sido la de deshumanizar al otro a través del control, la explotación, y en muchos casos de la destrucción⁴⁰.

Después de que terminó la Guerra Fría era necesario inventar una nueva especie de alienígena que disturbase la paz de la nación libertadora, y los inmigrantes mexicanos que atravesaban la barda para trabajar en EE.UU. se convirtieron en el blanco perfecto para empezar una verdadera cruzada que recordaba la mantenida por los colonos cuando llegaron al continente americano y vieron en las diferencias culturales un latente signo de peligro.

³⁹ Patricio Chávez. 1992. *Políticamente cultural multi-correcta* en el catálogo de La frontera/The border. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD). San Diego. Pág. 10.

⁴⁰ Guillermo Gómez Peña. 1995. "censura no es cultura" *From Armageddon to Gringostroika* en Mapping the Terrain Bay Press. Seattle, Washington Pág. 101-103.

En los últimos años esta posición antimexicanista se había acentuado. Comenzaron por reforzar los refuerzos federales en la frontera para el tráfico de drogas y el crimen, sobre todo a partir de 1992, cuando se instaló la cerca de acero. Lo curioso es que la cerca estaba fabricada con las rampas de aterrizaje utilizadas en la operación *Tormenta del Desierto* de la Guerra del Golfo, por lo que un nuevo material de desecho, impregnado de símbolos de poder, volvía a la acción, esta vez en forma vertical y más afilado si cabe. La propuesta de ley 187 de California que endurecía la política migratoria y la 227, que ponía fin a la enseñanza bilingüe, fueron atenuantes que agravaron la situación.

3.4. El Proyecto Cultural Chicano.

3.4.1. El Centro Cultural la Raza y el Taller de Arte fronterizo/ Border Art Workshop (TAF / BAW).

A lo largo de todo el siglo XX la frontera entre México y EE.UU. ha estado cerrada sólo ilusoriamente. Una barda hecha de huecos para poder cruzar al otro lado y satisfacer las necesidades de mano de obra barata (como el enorme boquete que existe en la colonia Libertad de Tijuana). Pero este arreglo de conveniencias se enfrentaba a una crisis anunciada: Ante el excedente de cupo, EE.UU. decidía poner fin a una política de acogida subterránea. A pesar de que el Tratado de Libre Comercio (TLC) marcó en 1994 la apertura de aranceles y redes de comunicación entre los dos países, condenó a los inmigrantes a los más estrictos términos de absoluta ilegalidad, potenciando con ello el negocio de tráfico humano.

Al mismo tiempo, al otro lado de la barda, las generaciones que la habían cruzado residían en un país que, camuflado con frases de acogida y libertad, había frustrado su sueño y los había relegado a la condición de marginados. Ya no podían volver a

México, porque no pertenecían más a sus ciudades de origen, además, se habían criado en EE.UU. y sus costumbres divagaban a ambos lados de la frontera. En la misma ciudad de San Diego, a principios de los años 90, el número de comunidades latinas llegaba casi al 24% de la población. Había sido veinte años antes cuando algunos grupos de las comunidades mexicano-norteamericanas⁴¹ se definieron como chicanos, resultado de un largo proceso de un pueblo que luchaba por sus derechos, desde que entraron ya en 1848 en los EE.UU. Fue un movimiento formado tanto por intelectuales como por obreros que trataban de autodeterminar su identidad lingüística, cívica y cultural. En este contexto, es fácil entender el origen pseudo didáctico de un incipiente arte chicano. Artistas como Carlos Almaraz, Elsa Flores, Gilbert Luján o Frank Romero, fueron puntos centrales en el movimiento. Pero más allá de las creaciones artísticas eran los mítines y las huelgas los espacios públicos para la representación de la memoria colectiva. Lugares aparte donde recrear el imaginario popular y expresar la necesidad de manifestación grupal. El movimiento chicano sería una de las primeras incursiones culturales que encontraría en el territorio fronterizo un laboratorio para sus intervenciones.

El movimiento chicano convergió con el muralismo mexicano en la recuperación intensa del arte como recurso de cambio social, sobre todo como respuesta a soluciones que derivasen en formas de convivencia. Pero no confundamos ambos movimientos ya que el muralismo chicano no fue el final de un movimiento sino el inicio de una recreación mitificada. Tomas Ibarra Fausto, señala el movimiento chicano como una especie de proyecto cultural, que podría definirse tras la metáfora de "los guardianes del *ethos*

⁴¹ *Los Estados Unidos han sido cualquier cosa menos un crisol de razas, porque el gringo ha segregado, separado y relegado intencionalmente a los no anglosajones a un estatus degradado e inferior. El crisol ha significado abandonar el propio pasado y la cultura por algo llamado eufemísticamente sociedad o cultura americana. El crisol sólo funcionó para los inmigrantes de piel blanca que llegaron a América.*

Armando B. Rendon. 1971. Chicano Manifiesto. Nueva York, Collier Books. Pág. 107

Los chicanos en este momento actual viven una etapa de desvinculación ante lo norteamericano y también hacia lo mexicano.

grupal". Los artistas chicanos utilizaron símbolos de la experiencia histórica y cultural compartida, símbolos prehispánicos, imágenes de la conquista e incluso estampas bucólicas de un pasado incierto.

Fue un arte público orientado a la comunidad que participó del esfuerzo colectivo de conformar nuevos referentes de vida. La fuerte vinculación del arte chicano con la comunidad fue lo que creo unos vínculos tan fuertes, de tal modo que a veces incluso los mismos habitantes de los barrios ayudaban a los artistas a pintar esos murales. Fue un tipo de arte que convirtió los espacios en entrañables, delimitaba territorios y sobre todo creaba una barda de resistencia cultural. El arte chicano recuperaba símbolos comunes provenientes de una matriz compartida. Una especie de nacionalismo cultura que más que ser una respuesta a lo Estadounidense era una respuesta a la otredad de lo no-mexicano derivada obviamente de toda la experiencia fronteriza"⁴².

Los murales pintados en los barrios chicanos de EE.UU.⁴³ y aquellos pintados en México, demostrarían como hubo una interfase de herencia entre estos barrios y el regreso de sus expresiones a las paredes y muros de la zona fronteriza. Este viaje de ida y vuelta creado bajo una mirada doble de resistencia cultural y exaltación de la diferencia, crearía, a medio camino entre ambos países, una cultura popular transfronteriza, la cual tuvo sus principales manifestaciones en corrido, música nortea, lenguaje, simbología y movimientos culturales juveniles.

El proyecto chicano tuvo su origen en EE.UU. y respondió en cierta medida a las necesidades que las comunidades chicanas tenían hacia su propia idea de recolocación dentro de este país como una comunidad con pasado cultural propio. El

⁴² Goldman e Ybarra-Fausto: 1991

⁴³ Ya desde 1930, los grandes muralistas mexicanos Orozco, Rivera y Siqueiros habían pintado murales en California, siendo este último el más influyente entre los artistas chicanos. Desde luego la influencia del muralismo mexicano en el muralismo chicano es obvia tanto en el uso del color como en los contenidos, aunque las diferencias a nivel formación de los artistas, subvenciones gubernamentales eran opuestas a la precariedad chicana. Incluso puede decirse que los muralistas chicanos nunca pensaron en construir espacios murales permanentes, sino que respondían más al gesto del momento ya la situación de protesta inmediata, casi a forma de graffiti.

Uno de los ejemplos más relevantes de muralismo chicano es el realizado por uno de sus principales exponentes, Judith Baca, "The Great Mural". El entorno del citado Barrio Logan y la bahía de San Diego-Coronado, fueron también después de que los chicanos reclamaran su parque y la creación de Chicano Park, un foco importante para el muralismo chicano. Fue en los pilares de hormigón del puente de la interestatal donde se llevaron a los primeros murales en la zona (1973) a cargo de algunos grupos chicanos como "Toltecas de Aztlán, el "Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán" y sobre todo el artista Víctor Ochoa. Beth Coffelt. Diciembre 1973. "A transformation: Chicano Art, Chicano power: A park and a Brigade" en *San Diego Magazine*.

hecho de trasladar sus conceptos y proclamarlos el origen del arte y la cultura fronteriza, propició una serie de fricciones con otro tipo de intervenciones que se llevaron a cabo en la zona, aún cuando estos discursos habían perdido gran parte de su fuerza.

Recuerdo, descubrimiento y voluntad, enuncian la fase de reclamación cultural, reconstrucción histórica y auto invención que marca la primera etapa del proyecto cultural chicano. Los artistas chicanos crearon un “nuevo arte del pueblo”, un arte de resistencia y de reivindicación, contrarrestando el arte dominante de escatimo y comercialización”. Pero sobre todo el compromiso que unió a los artistas chicanos fue la negación de la propia mitología de la modernidad, la separación entre el arte y lo social y muy en espacial el corte que los vanguardistas europeos con la tradición⁴⁴.

¿Cómo se recreó el arte chicano en la zona fronteriza? Desde luego uno de los temas más recurrentes dentro del arte chicano era la propia frontera, ya que bajo los parámetros de la línea se podía explicar perfectamente las ideas de tránsito, movilidad e hibridación, y al mismo tiempo era la cúspide de una serie de circunstancias injustas y dolorosas, que se hacían más visibles en la zona fronteriza. En la ciudad de San Diego el proyecto chicano determinaría los proyectos de colaboración con Tijuana, y sería durante varios años el motivo y condicionante de las temáticas artísticas locales. A través del Centro Cultural la Raza y de grupos artísticos como el Taller de Arte Fronterizo/ Border Art Workshop (TAF/BAW), el arte de la zona tendría un sello característico hasta el punto de monopolizar la noción de arte fronterizo. Pero aunque en sus orígenes el arte fronterizo estuviera entroncado con el proyecto chicano, a partir de los ochenta, el arte de frontera cobró autonomía propia, al igual que el proyecto cultural chicano empezó a optar por nuevos caminos de expresión⁴⁵.

⁴⁴ Tomas Ibarra Fausto. 2001. *Recuerdo, descubrimiento, voluntad* en *Adiós Identidad. Arte y Cultura desde América Latina. I y II Foros Latinoamericanos*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Ed. *Lápiz*, revista internacional de arte contemporáneo, Madrid. Pág. 117.

⁴⁵ En 1981, en la Universidad de California en Santa Cruz, se llevó a cabo uno de los tantos debates entorno a la situación del arte chicano de aquel entonces, donde los diferentes artistas participantes en el movimiento, reflexionaban sobre las dos posibles vertientes: un arte comunitario como el que se había venido haciendo hasta ahora, o mudar hacia un arte más universal, o más interesado en la experiencia propia que en el *ethos* grupal.

Guillermo Gómez-Peña, artista mexicano residente en California, es sin duda alguna el artista fronterizo por excelencia. Pero no tanto en el sentido de artista local, sino en su actitud hacia el significado de la propia "fronteridad". Mientras el arte chicano hablaba de la diferencia y trataba de establecer unas bases concretas del modo de hacer como recuperación y recreación de una nueva cultura motivada por el sentimiento de desarraigo e injusticia social, el artista fronterizo parecía querer vivir continuamente en la brecha⁴⁶.

Algunos ejemplos elocuentes de artistas fronterizos fueron el grupo de Las Comadres⁴⁷, un grupo de mujeres⁴⁸ creado en 1988, provenientes de diferentes estratos sociales de las ciudades de Tijuana y San Diego, que surgieron de una disgregación del mencionado TAF/BAW. En la exposición *La frontera/The border* en 1992 que veremos más adelante, participarían igualmente un elenco de artistas fronterizos, en un evento que ponía ya de manifiesto la característica dual del territorio; la colaboración entre Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MACSD), que para los chicanos habría representado a la "cultura dominante" y el Centro Cultural La Raza.

Eva Sperling Cockcroft. 1981, *Art week*.

⁴⁶ *Quando algunos colegas y yo abandonamos la ciudad de México y llegamos a las EE.UU. a finales de los setenta, nos encontramos en una situación extraña y vulnerable: situados culturalmente justo en la grieta de los dos países, aún no podíamos ser incluidos en los eventos principales de arte chicano y norteamericano, ya tampoco formábamos parte del rompecabezas cultural mexicano, la mentada "cultura nacional" (...). Soy hijo de la crisis y el sincretismo cultural: mitad Hippie y mitad punk. Mi generación creció viendo películas de charros y de ciencia-ficción; escuchando cumbias y rolas de Moody Blues; construyendo altares y filmando en super-8; leyendo el Corno Emplumado y Art Forum; viajando a Tepoztlán y a San Francisco, creando y descreando mitos. Fuimos a Cuba en busca de la iluminación política, a España a visitar a la abuela enloquecida y a Estados Unidos en busca de un paraíso músico-sexual instantáneo. Nada encontramos. Nuestros sueños terminaron por enredarse en la telaraña fronteriza. (...) Cuando uno se desplaza voluntaria o involuntariamente fuera de su contexto original, sobreviene un proceso inevitable de "desterritorialización".*

Guillermo Gómez-Peña. 1988. *Jornada Semanal*.

⁴⁷ Componentes: Kirsten Aaboe, Yareli Arismendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Magali Damas, Eloise de León, María Ereña, Laura Esparza, Madeleine Grynstzejn, Emily Hicks, Berta Jottar, María Kristina, Aida Mancillas, Anna O' Cain, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Margie Vller, Cindy Zimmerman y Rocio Weiss. N. del A.

⁴⁸ *Ya en el movimiento chicano la figura de la mujer tuvo un peso bastante relevante, con la aparición de grupos como ASCO formado en 1976 por las artistas Judith Baca, Patssi Valdez y Bárbara Carrasco, y conocidas por su accionismo militante a favor de la causa chicana y, además por la reivindicación del papel de la mujer en la comunidad. Además se crearon las primeras asociaciones dedicadas a la defensa de la mujer como el "Concilio de Mujeres", las "Hijas de Cuauhtémoc", o la "MEXICAN American Women's Organization". Para el "Colectivo Mujeres", el grado de machismo que implicaba el proyecto chicano impedía física y pollicamente la creación de una cultura sólida en la temática de los murales.*

José Luis de la Nuez. 2001. *Arte y Minorías en los Estados Unidos: el ejemplo chicano*. Ed. Instituto Universitario "Agustín Millares", Universidad Carlos III, Madrid.

Por otro lado, también había una corriente más tradicional de artistas locales en la zona fronteriza, pero su actividad era apenas destacable, y parecían vivir al margen del contexto politizado del que se mantenía el arte de frontera, que, aunque con artistas como Gómez Peña reflejó un lado innovador y diferente de abordar los problemas políticos y sociales del espacio fronterizo, en la mayoría de los casos se vio vinculado a un fuerte paternalismo político, al oportunismo económico y sobre todo a un reiterativo multiculturalismo con más aire dogmático que contestatario.

3.4.2. El Centro cultural la Raza

Antes de hablar del TAF/BAW, y de sus prácticas en la frontera es imprescindible señalar la creación del Centro Cultural la Raza, porque fue esta institución la que fomentó la intervención y el significado de la fuerza colectiva de la comunidad latina en la zona fronteriza, y quien daría los primeros pasos de colaboración con otras instituciones, tratando de crear una red de cooperación en una geografía que artísticamente también estaba muy fragmentada.

La comunidad chicana en San Diego había crecido de forma considerable durante los años sesenta, pero su acoplamiento a la ciudad Californiana se había visto obstaculizado por la marginación y la supresión de sus derechos fundamentales. El Centro Cultural la Raza surgió casi como un acto heroico de colaboración en masa. La creación de un espacio donde poder reivindicar su cultura trashumante dentro de la sociedad norteamericana significaba abrir una grieta de diálogo dentro de los muros sociales a los que estaban sometidos, a modo de frontera particular. A mediados de los sesenta un grupo de artistas chicanos le exigieron a la ciudad de San Diego un espacio

funcional para exposiciones, pero esta exigencia era ya parte de un enfrentamiento por el territorio. El citado barrio Logan Heights, donde habitaba la mayor parte de la comunidad chicana, empezó a cobrar fuerza política con el desorbitado crecimiento de inmigrantes. Un sentimiento de peligro y amenaza se materializó en la agenda social de las autoridades que empezaban a darse cuenta de la inmensa cantidad de nuevos votantes que podían incorporarse a filas y a los que debían tener "satisfechos". La idea de construir la carretera interestatal 5 (*Interstate 5*) que dividiría el barrio en dos, amenazaba con desalojar varias familias, quebrantando esa conexión comunitaria de la que disponían como única arma de lucha, en contraposición a la desperdigada sociedad (social y urbanística) de San Diego. A vistas de esta ofensa gubernamental, numerosas pancartas llegaron a la junta del Consejo Municipal de San Diego, pidiendo que el Ford Building del Chicano Park se les cediese para crear su propio centro cultural. Ese mismo año el Consejo Municipal se enfrentó a cuatro demandas: El uso del Ford Building como centro cultural, la propuesta de que la Interstate 805 cruzara San Isidro, la demanda de que cesara finalmente la crueldad infringida por la policía local en los barrios chicanos, además del proyecto de reconstrucción del Chicano Park. Finalmente, la comunidad logró que se fundara el Centro Cultural la Raza, como respuesta parcial a las demandas efectuadas. ¿Podría significar el Centro un trozo de espacio ganado derivado del conflicto histórico de la frontera México EE.UU.⁴⁹ alrededor de la lucha por la tierra? Esta acción colectiva que fomentó la creación del Centro responde a la necesidad de los chicanos por sentar las bases de su cultura y finalizar la peregrinación hacia ambos lados de la frontera en busca de una tierra prometida. Para algunos artistas como el mencionado Gómez Peña, los chicanos

⁴⁹ Después del Tratado de Guadalupe Hidalgo firmado en 1848, tras años de guerra entre México y EE.UU., México perdió el territorio que actualmente es California, Nevada, Arizona, UTA, Nuevo México, Texas y parte de Wyoming, Colorado y Oklahoma. Durante las negociaciones muchas personas en EE.UU., tanto oficiales públicos como privados, mantenían que el adquirir estas tierras era el "Destino Manifiesto" de EE.UU., y algunos apoyaban el tomar todo México. Incluso se llegó a decir que el gobierno de EE.UU. estaría dispuesto a perdonarle a México su masiva deuda se le cedía California. Oscar J. Martínez. 1988. *Troublesome Border*. Ed. Tucson, Arizona. University Arizona Press.

tenían el sentimiento de huérfanos transculturales, por lo que la creación de un espacio real, conectaría a los artistas chicanos de San Diego, con otros centros culturales esparcidos por EE.UU. Para marcar ese nuevo territorio, en el interior del Centro se colocaría un gran mural titulado *La Dualidad*⁵⁰.

...desdeñados al norte de la frontera por ser ciudadanos de segunda y al sur de la línea por ser mutantes sociales, los chicanos consagraron la región fronteriza como AZTLAN, un lugar conceptual fuera del marco sofocante de los dos países y envuelto en la aceptación y determinación propia en la historia, la política y el arte⁵¹.

Mientras el Centro impulsaba nuevas formas de mirar la frontera, Aztlan, la tierra mítica, era una referencia cultural reconocible. Entre las múltiples conferencias que se llevaron a cabo en el Centro destaca el Seminario de "Cultura Fronteriza" que se llevó a cabo en Tijuana en 1982, como iniciativa del Centro. Anteriormente las conferencias y seminarios que se habían hecho sobre la frontera, estaban consideradas "un lugar de intercambio para reforzar la cultura primaria (nacional) de cada país". El Centro trataría de reconocer la zona fronteriza como una región geográfica con un proceso cultural independiente, diferente a los modelos culturales de ambos países, pero sin desvincular esta voz emergente del panorama nacional. Con lo que no contaba el Centro era que, al enfatizar el carácter único de historia regional y fuerza cultural del proyecto cultural chicano para situarlo dentro de un discurso nacional, era muy probable que esta conexión local/nacional, obligara progresivamente a romper con el barrio⁵². Fue el Centro quien se encargó de unificar el TAF/BAW y dar apoyo administrativo a muchos de sus proyectos.

⁵⁰ En el Centro Cultural la Raza, existe un Mural pintado por Malaquías Montoya, y simboliza el proceso de búsqueda de una identidad a través de las raíces chicanas y mestizas. N. del A.

⁵¹ Tomas Ibarra Fausto. 2001. *Recuerdo, descubrimiento, voluntad* en Adiós Identidad. Arte y Cultura desde America Latina. I y II Foros Latinoamericanos. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Ed. Lápiz, revista internacional de Arte contemporáneo, Madrid. Pág. 117

⁵² Ya en 1975, según Tomas Ibarra-Fausto y Shifra Goldman, se planteó la primera crisis entre los artistas chicanos ante la comercialización de sus obras. Algunos artistas como Carlos Almaraz, Elsa Flores o Leo Limón, rechazaban un arte público al que se le había ya pasado su momento para volver a un arte más institucional perteneciente a la galería y al museo.

3.4.3. El Taller de Arte fronterizo/Border Art Workshop (1983-20..)

El Taller nació como una iniciativa del Centro Cultural la Raza en apoyo a las demandas de los artistas chicanos, la mayoría de ellos, de la zona fronteriza. Fue, de hecho, la principal iniciativa de intervención artística en la frontera, antes del surgimiento de InSITE. A lo largo de los años, el Taller acumularía un curriculum sorprendente y sería apoyado por centros tributarios de la Ciudad de San Diego, el California Arts Council y la National Endowment for the Arts (NEA), y por instituciones privadas como la Rockefeller Foundation. Aunque el TAF/BAW todavía sigue existiendo bajo ese nombre, me referiré a él en sus años anteriores al proyecto InSITE, cuando surgió como iniciativa revolucionaria y todavía conservaba sus miembros originales.

Como señalamos más arriba, fue el Centro Cultural la Raza quien se encargó de unir a los artistas miembros del TAF/BAW, incluyendo mexicanos, chicanos y euro mexicanos. Para el grupo, el problema de la frontera no era de exclusividad mexicana o chicana, por lo tanto para formar parte del mismo, la ciudadanía o nacionalidad no suponían problemas de militancia. La intención del TAF/BAW era la de reconceptualizar las relaciones político sociales en la zona fronteriza a través del uso de prácticas artísticas poco usuales en el contexto de ambas ciudades, como podía ser el *performance*.

En esta breve reseña he tratado de poner en claro cuales fueron las intenciones del TAF/BAW y las manifestaciones que realizaron a lo largo de la década de los ochenta, a través de las opiniones de dos de sus fundadores, David Avalos y Guillermo Gómez Peña. He utilizado estas dos versiones, porque me parecen fundamentales para

Shifra Goldman. 1980-81. "Metamorfosis: Northwest Chicano" en *Magazine of Literature*, n° 2 y 4. P-P 2 a 7.

establecer los problemas de interpretación que tenían sobre el arte de frontera dentro del mismo grupo, y sobre todo, como la dualidad volvía a ser el centro del esquema de trabajo. En realidad estos problemas de disparidad a los que se enfrentaba el arte fronterizo, ya habían sido planteados casi paralelamente en el movimiento artístico chicano y apelaban directamente a un posicionamiento cultural de índole comunitario, que actuaba en forma de resistencia, pero que no sabía como acoplarse a una situación sociopolítica en continuo estado de cambio.

Quizá el espíritu utópico de la cultura fronteriza radica precisamente en su imposibilidad.⁵³

El Taller tuvo su origen gracias en parte a una situación de debate que se estaba generando entre algunas instituciones como eran el Centro Cultural la Raza, el SPARC Gallery de Los Ángeles (Social & Public Art Resource Center) y la Galería de la Raza en San Francisco. Dentro de un clima de redefinición se cuestionaron ciertos separatismos a favor de una "alianza multicultural" con otros latinos y grupos minoritarios de cualquier disciplina artística de trabajo. La actividad del grupo empezó como un diálogo abierto que cuestionaba principalmente la violación de los derechos humanos de los inmigrantes por parte de la patrulla fronteriza, los comentarios racistas que se hacían sobre la raza mexicana en la televisión, y sobre todo, la política que EE.UU. mantenía con su vecino del Sur. En 1986, el congreso de EE.UU. aprobó una propuesta de ley racista y xenófoba que estaba camuflada como la "Ley de Reforma y Control de la Inmigración". El gobierno había reducido el inmenso problema político y económico de la inmigración, a un simple problema de orden público. Los grupos activistas políticos que había en EE.UU. formados mayoritariamente por trabajadores

⁵³ Guillermo Gómez Peña. Otoño 1989. "El paradigma cultural" en *High Performance* n °47.

migratorios fueron tentados con una oferta injusta, en forma de ultimátum. A cambio de trabajo y sueldo miserable, serían “perdonados” por haber pasado al otro lado⁵⁴.

De la noche a la mañana muchos activistas y defensores de los derechos civiles de los inmigrantes en EE.UU., desecharon su militancia para convertirse en extensiones de la burocracia del Servicio de Inmigración y Naturalización, contratados para procesar las solicitudes de cientos de miles de trabajadores mexicanos y centroamericanos pidiendo “amnistía”⁵⁵.

Esto demostraba como el activismo político a favor de los derechos de los inmigrantes en EE.UU. había sucumbido al favor individual de una situación mejor, olvidando la unión de los inmigrantes a lo largo de generaciones, base y sustento del proyecto cultural chicano.

El TAF/BAW tuvo sus orígenes como contraposición a esta situación de pasividad, tratando de encontrar una solución eficaz a unos problemas con perfil insoluble. El hecho de utilizar el *performance* como método de acción, era una forma de llamar la atención a los medios de comunicación a través de escenificaciones límites. Las escenografías elegidas por el BAW/TAF para llevar a cabo sus acciones, eran espacios estratégicos como casetas de vigilancia, edificios federales y ciertas calles del centro de San Diego. De vez en cuando también utilizaban los espacios protegidos del museo y la galería y colaboraban con grupos artísticos como el *Act Up* y el grupo performancero L.A.P.D. Probablemente el prestigio de este grupo se deba a la capacidad de transitar por ambos mundos, sin desvincularse de su condición independiente. La acción comunitaria recogida del proyecto cultural chicano, extendía el trabajo a talleres de centros educativos en los barrios.

⁵⁴ Sus acciones fueron diseñadas para llamar la atención de la prensa y para subvertir la versión celebratoria de la política multicultural que confunde el pluralismo con la paridad.

Coco Fusco. 1999. *El performance latino: la reconquista de lo civil* en Horizontes del arte latinoamericano. Ed. José Jiménez y Fernando Castro. Madrid, Tecnos. Pág. 100.

⁵⁵ David Avalos. 1992. *Un meneo perreando la cola en La frontera/the border*. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. San Diego. Pág. 82.

Los miembros originales del TAF/BAW fueron David Avalos, Víctor Ochoa, Jude Eberhard, Michael Schnorr, Sarah Jo Berman, Philip Brookman, Isaac Atenstein y Guillermo Gómez Peña, aunque a lo largo de su trayectoria fueron diferentes las personalidades que lo integraron a través de diversas colaboraciones. Muchos de ellos eran artistas locales que habían residido siempre en la frontera, pero el grupo estaba siempre abierto a la intervención de artistas de diferentes nacionalidades “que estuvieran motivados por la causa fronteriza” o que, plena o parcialmente hubieran vivido en carne propia el proceso de “desterritorialización” sugerido anteriormente por Gómez Peña.

El proceso de popularización del TAF/BAW se extendió rápidamente. Algunos miembros fueron invitados a participar en galerías importantes y ciertos festivales y simposium internacionales empezaron a incluir la cultura fronteriza en sus temarios. Según David Avalos, aunque el grupo se formó dentro de un contexto caracterizado por la retórica de la identidad y el multiculturalismo, lo que más le interesó al TAF/BAW en ese momento fue su relación con el poder. Resituarse al artista dentro de la sociedad para ser partícipe de la reacción activa de las múltiples fuerzas determinantes de la realidad fronteriza. Marcar una pauta para la producción del arte en la frontera y establecer un diálogo recíproco nacional e internacional. Para Avalos el TAF/BAW era una especie de fuerza épica que daba forma y vida a la región fronteriza, pero en ningún caso se trataría de dominar, representar o personificar esa frontera. Era un vehículo para que la acción de los artistas tuviera sentido en la región y lograra comunicarse con el exterior.

Hacia finales de los ochenta, miembros del TAF/BAW, sobre todo Guillermo Gómez Peña estaban ya en completo desacuerdo con lo que ellos llamaban la apropiación de ideas sobre la cultura fronteriza para disposiciones artísticas que por naturaleza eran

opuestas a estas raíces. Gómez Peña acusó al MCASD de haber obtenido medio millón de dólares para producir un proyecto de cuatro años sobre arte fronterizo en torno a las dos ciudades, utilizando ideas que no le eran legítimas y contribuyendo así con una falsa agenda política de integración y multiculturalismo del Gobierno Estadounidense. No olvidemos que tanto el TAF/BAW como el proyecto cultural del movimiento chicano habían nacido en cierta forma para contrarrestar el peso del proyecto modernista occidentalista de la cultura dominante. Lo que ellos no podían permitir ahora es que el *boom* latino y la nueva locura multicultural convirtieran la cultura fronteriza en el sabor del mes del mundo del arte, e incluso que los artistas más apolíticos empezaran a autodenominarse "artistas de frontera".

El TAF/BAW, solía desarrollar acciones performáticas y técnicas de arte experimental para realizar acciones de contenido político en demanda de la situación social existente provocada por la asimetría de poder entre ambos países. Para Gómez Peña, el TAF/BAW no era un grupo político activista, pero utilizar el arte contemporáneo era solo como medio para una posible solución nueva e imaginativa ante la imposibilidad de dichos grupos. Trabajar en los espacios artísticos, podía funcionar, siempre y cuando se utilizaran como una especie de paréntesis, incluso de limbo anexo para poder reflexionar acerca de los contextos de afuera. Para David Avalos, la posibilidad de que el TAF/BAW sirviera para dar a conocer la voz chicana y la realidad de la frontera, unificando a los artistas de la región con el exterior, certificaba que los chicanos tenían un lugar dentro del panorama nacional. De esta forma el barrio, la comunidad chicana, podría seguir desarrollando su proyecto cultural y posicionarse dentro de un país que no lo tenía en cuenta. Según Gómez Peña el arte, o más concretamente los métodos contemporáneos, tal vez por su capacidad de desconectarse del sistema lineal de la Historia, servían como nexos efímeros de acción y destrucción de los problemas y

desigualdades de la frontera. El *performance* era una especie de catarsis donde la provocación se transformaba en la herramienta del presente para reivindicar los actos del pasado que habían provocado la actual situación fronteriza. En el verano de 1989 el TAF/BAW desarrolló en la ciudad de San Francisco, en la galería Capp Street, uno de sus proyectos más ambiciosos: *Eje fronterizo*. Por medio de fax, teléfono y correo se propusieron crear una red temporal entre doce ciudades de México, EE.UU. y Canadá. Fue un intercambio de información tanto con artistas como con activistas sobre temas relacionados con los problemas sociales de la inmigración, los derechos humanos, la censura, el SIDA y el aborto. Pronto hubo varias instituciones que querían desarrollar el proyecto con metodología parecida viendo el buen resultado que habían obtenido. Curiosamente, la oficina que habían creado para este dispositivo se perdió trágicamente durante un incendio. Según Gómez Peña, este era un símbolo premonitorio de que las acciones del TAF/BAW estaban perdiendo su sentido como instrumento de protesta, y que por su lógica estructural debía desaparecer.

Después de terminar el proyecto *Suturas fronterizas*, un viaje a través de la frontera y la famosa ambientación para la Bienal de Venecia, el grupo se disolvió, quedando solo Michael Schnorr, el único norteamericano anglosajón del grupo. Schnorr volvió a "reclutar" a nuevos miembros aún con la oposición de los antiguos. Los proyectos de Schnorr estarían estrechamente relacionados con proyectos comunitarios, siendo esta la base fundamental de las futuras acciones del TAF/BAW.

Para Gómez Peña, en el momento que el TAF/BAW se posicionaba dentro del mundo del arte, dejaba de tener significado. Sobre todo porque el artista fronterizo era y debía ser un naufrago que navegaba a ciegas entre dos situaciones reales, dos países diferentes. Convertir esa sensación de orfandad identitaria en una tendencia artística significaba traicionar su propia visión del mundo. Si se despegaba de la comunidad y de

la lucha social para transitar por otro tipo de escenarios sus acciones se convertirían en performances artísticos, y no en operatorias reales de acción política. A partir de que el MCASD colabora con el Centro Cultural la Raza y recibe dinero de la NEA para la exposición *La frontera/The border* dentro del proyecto *Dos Ciudades*, sucumbirá según algunos, al poder de la cultura dominante utilizando el arte fronterizo como un escaparate de fetiches, traicionando las ideas originales del grupo. Como cualquier experiencia política, el TAF/BAW había surgido para destruirse y esa era su realidad de existencia. Continuarlo habría sido trasformarlo en otra cosa.

Atestiguábamos con perplejidad y melancolía el monstruo que habíamos creado. Más de 20 instituciones a lo largo de todo el país estaban dispuestas a invitarnos a hacer algo similar o a emprender proyectos propios inspirados en nuestro modelo⁵⁶.

Los proyectos del TAF/BAW, habían surgido como una “esperanza” para solucionar ciertas cuestiones comunes, pero tal vez ese empeño pseudo identitario y el discurso excesivamente paternalista del arte fronterizo agotó su funcionamiento. Esta claro que al menos la idea original de lo que fue el TAF/BAW, había concluido. Sin embargo la autoría de la frontera quedaría como herida, tan marcada como la misma barda ¿Qué era lo fronterizo y bajo que condiciones de legitimidad estaban reservados los temas de la frontera?

3.5. Relaciones entre el Centro Cultural la Raza y el MCASD: el proyecto *Dos ciudades*.

El Centro Cultural la Raza y su relación con artistas tanto mexicanos, como chicanos y anglos, fue por muchos años, nexos de escenas artísticas en ambos lados de la frontera. La comunidad artística de San Diego estaba muy disgregada y la única institución que

⁵⁶Guillermo Gómez Peña. 1991. *El performance como peregrinación binacional* en *Visual Art on the U.S./Mexican Border/ Artes plásticas en la frontera México/ EE.UU.* Editorial Binacional. Pág. 9.

había dedicada al arte de vanguardia en la zona fronteriza era el MCASD, que desde 1970 hasta principios de los ochenta se había enfocado primordialmente en el arte proveniente de Nueva York y Europa. A mediados de los ochenta, el Museo trató de diversificar audiencias a partir de una reflexión de su equipo curatorial, dirigido por Hugh Davies y su esposa Linda Forsha, a través de la amplitud geográfica que demarcaba la frontera. Su intención era acercar San Diego a Tijuana, no solo por la creciente comunidad de latinos de la primera, sino porque según este nuevo rumbo de propuesta curatorial, San Diego formaba parte de una región fronteriza que no llegaba solamente hasta la barda, sino que se extendía hacia el otro lado, en una relación de interdependencia. La idea fue abrir nuevos espacios para exposición como fue el caso de los terrenos circundantes a Santa Fe DEPOT, un lugar accesible por la carretera desde Tijuana.

Cuando a mediados de 1980 el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego toma la iniciativa de crear una serie de programas sobre arte latino, apenas había un soporte económico que les permitiera seguir con esta línea de trabajo. Afortunadamente las aportaciones de la NEA para este tipo de proyectos fueron cruciales para un Museo que no tenía un elevado nivel de adquisiciones y proyectos en ese momento⁵⁷. A partir de 1990⁵⁸, el TLC, y los problemas de inmigración ocuparon un lugar dentro del debate nacional de los dos países. Un artículo publicado en *Los Angeles Times*, por el escritor

⁵⁷ Como veremos en capítulos posteriores, la NEA a partir de los ochenta había cambiado su idea de comisionado de arte público, tratando de promocionar un tipo de arte de apoyo a la comunidad como iniciativa principal de las nuevas prácticas de arte público en los EE.UU. en contraposición a las grandes esculturas que se habían hecho hasta entonces. La minoría latina de San Diego, respondía perfectamente a las inquietudes planteadas, por lo que se decidió mantener una ayuda financiera al Museo en sus nuevos proyectos. N. del A.

⁵⁸ Pat Buchanan, ex director de comunicaciones de la Casa Blanca de Reagan, hizo un claro resumen de la posición de la Nueva Derecha en el ejemplar de agosto de 1991 de su publicación *From the Right*. Declarando que había una "creciente demanda de estudios negros, de fraternidades negras y de educación multicultural", Buchanan concluyó citando a un oficial del American Immigration Control Foundation, "Las Fuerzas conjuntas de la libre inmigración y el multiculturalismo constituyen una amenaza mortal a la Civilización Americana".

Nancy Murray. 1992. *Columbus and the USA: from the mythology to ideology* en *Race and Class, the Curse of Columbus. La Frontera/The Border*. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. San Diego. Pág. 13.

Jorge Castañeda señalaba: “nunca antes se había mantenido la quinta esencia del subdesarrollo con tanta afluencia como lo hacen Tijuana y la metrópoli de San Diego, en su coexistencia, clases y puntos de encuentro.” La zona se convirtió en un lugar simbólico sobre las relaciones fronterizas y los programas llevados a cabo por el Museo, que hasta entonces habían sido de pequeña escala, empezaron a recibir patrocinio de importantes instituciones.

En 1991, el museo comisionaría la exposición titulada *Dos ciudades*, donde participaron entre otros, un gran número de artistas chicanos que instalarían pantallas interactivas en la vía pública de San Diego y la zona fronteriza. Entre las obras que se exhibieron en las pantallas de esta exposición se encontraba el trabajo de Gerardo Navarro, con su obra *500 Years Later, At The Edge Of The Western World*, Alexis Smith con *Nosotros* y Daniel J. Martínez con la obra *Guerra de Cultura*.

El proyecto *Dos ciudades* tuvo una duración de cuatro años. La exposición *La frontera/The border*⁵⁹ fue la parte más importante de ella. El comité Consultivo de Artes visuales del Centro Cultural la Raza estaba integrado por algunos miembros del TAF/BAW. Para ellos esta colaboración ponía en juego la apropiación del MCASD del lenguaje e ideas del arte fronterizo ya que su estructura como institución representaba la llamada “clase dominante”. El nuevo director del Centro, Ernesto Guerrero llegó a una declaración de entendimiento con la propuesta presentada por Hugh Davies,

⁵⁹La exposición reunía la obra de 37 artistas individuales y algunos colectivos que, impulsados por un compromiso de muchos años, exploraban a fondo la frontera de México / EE.UU. y producían arte sobre el tema. Inicialmente inspirados por el volumen y fuerza del arte que actualmente se produce en la región de Tijuana / San Diego, Patricio Chávez y yo viajamos a todo lo largo de la frontera para ver como este lindero de 1.952 millas había afectado a los artistas trabajando en sus alrededores. Por se una exposición colectiva, buscábamos un tema dominante, pero fue en vano. Es imposible una narrativa uniforme que describa las obras reunidas. Una característica en común que aparece en estas obras, es el hibridismo formal e intelectual y los múltiples puntos de vista que emanaban una experiencia real de la frontera bilingüe y multicultural. (...) Muchos artistas de la exposición son mestizos, de mezcla de sangres europeas, indígena mexicana e indígena americana... Muchos de los artistas representados en la exposición entienden que la frontera, o margen es como escribe bell hooks “el sitio de una posibilidad radical, un espacio de resistencia”.

Al centro de esta exposición estaban el TAF/BAW, Las Comadres y el grupo de David Avalos, Louis Hock y Elisabeth Sisco. Madelaine Grynstejn. 1992. *La Frontera/The Border: Arte sobre La Experiencia Fronteriza México/ EE.UU.* en *La Frontera/The Border*. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. San Diego. Pág. 41.

Director del MCASD, en verano del 92, paralelamente al primer proyecto piloto de InSITE.

El esquema básico del acuerdo era el siguiente: la administración y las decisiones sobre la exposición y el catálogo serían tomadas por las dos partes, compartirían un curador asociado, se redactaría una declaración filosófica sobre la Naturaleza colaborativa del arte fronterizo y el TAF/BAW, aprobaría la participación del Centro.

La exposición trataba de escenificar la importancia de la historia dentro del arte de frontera. Para muchos artistas de ambos lados, la interacción seguía conduciéndose en la forma original de apropiación que había establecido el ejemplo histórico de colonialismo; Un territorio que una vez fue México. Una frontera nuevamente marginada de las capitales culturales de los dos países, que se convertía en territorio de héroes al poder crear sus propias expresiones a instancias de la cultura dominante. Para muchos de los artistas que participaron en la exposición, la frontera era en una especie de paréntesis radical, entre dos situaciones opuestas.

En verdad las obras de esta exposición son apremiantes porque representan una resistencia consciente y alternativa a la corriente dominante. Las obras hablan en un lenguaje colorido, que es regional pero no homogéneo, local pero no provinciano, fundamental para la creación de un sentido de cultura, pero de ninguna forma euro céntrico⁶⁰.

Es interesante comprobar como la intención de los artistas era reinterpretar el lenguaje fronterizo dentro de la situación cotidiana, marcando un sello de autoría. Lo característico de esa apropiación es que ocurriese por la vía de la fragmentación de experiencias y el montaje; El *collage* fue el lenguaje formal que mejor se acomodaría a las obras de la exposición, quizá porque sugería la propia forma que tenían estos artistas locales de ver la frontera. El material era extraído directamente de la calle y de

⁶⁰ David Avalos. 1993. *Un perreo meneando la cola* en el catálogo de *La frontera/The border*. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. San Diego. Pág.85.

los recuerdos (sobre todo colectivos) de la frontera. Parecía que el lema fuese manifestar el desacuerdo con cierta producción posmodernista cuya estrategia general era la de la apropiación de imágenes de los medios de comunicación sin una conciencia real de lo que estaban capturando. Las imágenes que los artistas del proyecto “canibalizaban” eran fragmentarias, y sin embargo correspondían a un tiempo y lugar específicos, simbólicamente precisas, como la vida en la frontera. Esta forma de pastiche fronterizo, conseguía, según sus autores, destruir la uniformidad de un “supuesto” arte fronterizo, y ejemplificaba la dislocada vida de la frontera.

Por lo tanto era imprescindible conocer y vivir plenamente el contexto de la misma, porque más allá de imágenes interpretativas, las obras de esta exposición pretendían demostrar la realidad de la frontera tal y como se vivía cotidianamente, tratando de eludir los perfiles estereotipados de la “zona de guerra” que se habían formado en el exterior sin darle voz al propio habitante de la frontera.

En este sentido *La frontera/The border*, marcó referencias y aportó luz a la discutida orientación del arte fronterizo. Sin embargo se mostraba totalmente reticente a visualizar la frontera desde fuera, temerosos de los estereotipos que los artistas extranjeros habrían podido construir de la zona fronteriza.

Aunque surgieron prácticamente a la vez, y ambas iniciativas estuvieron auspiciadas principalmente por el MCASD, InSITE y *La frontera/The border*, pronto tomarían caminos de acción muy diferentes.

3.6. El Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Al otro lado de la frontera, en la ciudad de Tijuana, las instituciones culturales eran el reflejo de una actividad artística muy precaria. No fue hasta 1957 que se fundó la Universidad Autónoma de Baja California y la producción cultural empezó a cobrar un

cierto relieve. En 1955 se creó la Escuela de Artes Plásticas José Clemente Orozco en Mexicali y el Circuito de Arte y Cultura en Tijuana, condición que permitió la Exposición Intercultural (México-EE.UU.), realizada en 1963. Aunque se realizaron algunas exposiciones de grabado, pintura y escultura como la MEXPO 72, el panorama artístico era irrelevante.

La Casa de la Cultura y la Galería de Tijuana se fundaron en 1977, año en el que se inauguró la primera Bienal de Artes Plásticas de Baja California. No sería hasta los ochenta que el gobierno mexicano escogiera Tijuana para crear dos de sus centros más ambiciosos: El Centro Cultural Tijuana (CECUT) y el Colegio de la Frontera Norte (COLEF), ambos en 1982. Pero además, el CECUT era una institución que aunque formaba parte del CONACULTA y el INBA, tenía una cierta capacidad de autonomía. En sus primeros años, el CECUT, tuvo más vocación turística que cultural. Su edificio central era un mercado de artesanías, y en el teatro y la explanada se presentaban danzas folclóricas, o algún concierto de piano. El CECUT había sido construido como colofón de una serie de construcciones y avenidas en la Zona río, con la intención de mejorar el aspecto de una ciudad construida sin planes urbanísticos. La Avenida de los Héroes donde se encontraba el CECUT iba a dar directamente con la garita central de San Isidro, como si fuese una prolongación de las prosperas carreteras norteamericanas.

...cuando ves una zona asfaltada sabes que los Estadounidenses manejan sus carros por aquel lugar, los caminos donde el polvo te lustra los zapatos son los senderos que cruza el Mexicano.⁶¹

Detrás de esta metáfora que Tom Miller establece sobre la desigualdad de la zona fronteriza en su libro épico *On the border*, simbolizada por la diferencia entre el asfalto y

⁶¹ Tom Miller. 1981. *En la línea fronteriza en On the Border*. Ed. Patria S.A. Pág. 45

el polvo, podríamos encontrar la propia historia del CECUT. En la zona Río la gente con menos recursos que había llegado de todas partes del país, construía sus viviendas con desecho de segunda, cartón y puertas de garaje arrastradas desde San Diego. Tal condición física, le ganó el nombre de “cartolandia”. Debido a que esta zona era una de las pocas planicies de Tijuana y que se encontraba muy cerca de la frontera, el precio del terreno aumentó considerablemente con los años. Pronto el gobierno empezó con los trámites de desalojo; El episodio más trágico en este destierro premeditado ocurría en 1979. En esta fecha el gobierno de la ciudad, aprovechando las lluvias intensas arremetió con maquinas buldózer contra las casas de los habitantes de la Zona Río, derribando muchas de ellas; pero los inquilinos lograron agruparse y luchar por el trozo de tierra que sentían legítimo. Así lo hicieron hasta el treinta de enero de 1980, cuando un chorro de agua purificador proveniente de la presa Abelardo Rodríguez, arrasó en una noche con todas aquellas casas de lata, sepultando a varios moradores; se había abierto por accidente durante la noche, sorprendiendo a las familias que habitaban en la explanada. Lo cierto es que, oficialmente, no se llegó a ninguna conclusión oficial, pero “cartolandia” desapareció aquella noche, transformando la arena en trozos de asfalto urbanísticamente bien colocados. En pocos años, se creó el complejo urbano de edificios y carreteras que constituyen hoy la parte más importante de Tijuana: El CECUT fue una de las principales construcciones que contempló este proyecto. En 1987 se creó el Cinemax, una bola gigante diseñada al estilo del Cenotafio de Newton que en 1784 imaginó Etienne Louis Boullée. Hoy en día representa uno de los símbolos de la ciudad, compitiendo mano a mano en fama turística con la propia barda fronteriza. Al igual que el CECUT se creó la Universidad, que contaba con una de las mejores instalaciones de todo el país.

No obstante el pasado negro que pudo tener el espacio que alberga el CECUT, con los años se convertiría en una alternativa cultural dentro de la ciudad, a pesar de estar siempre ligado a la sombra de la alarmante política centralista cultural Mexicana.

A finales de los ochenta las exposiciones que se estaban realizando eran traídas de México desde el Museo de Antropología y el Museo Nacional de Arte (MUNAL). También había un grupo de productores culturales independientes que tenían sus propias galerías como Armando Gonzáles y Cecilia Céjis, e incluso la propia Carmen Cuenca, futura Directora ejecutiva de InSITE, que servían como catalizadores, para que se diera, al menos, un cúmulo de producción y de venta. En ese momento, el CECUT no atendía la producción contemporánea de los artistas de la región, por lo que no les quedaba otro remedio que subsistir *underground* y con presupuestos dispersos e inconstantes. De ahí la aparición de grupos contestatarios, que se mantenían como *outsiders*, mientras los reflectores de la fama o del reconocimiento no llegaban hasta ellos.

Una de las experiencias más importantes en la conformación de ámbitos artísticos transfronterizos promovidos por el CECUT, fue el Festival internacional de la Raza (FIR) posteriormente Festival de la Frontera, iniciado en 1984 y curado por Amelia Malagamba y Gilberto Cárdenas. El Festival pretendía incentivar el debate entre artistas e intelectuales de ambos lados de la frontera y conseguir que participasen en la producción de obras en diferentes ámbitos de las artes. Fue el primer espacio, incluso antes que el proyecto *Dos Ciudades* del Centro cultural la Raza y el MCASD, que unió a artistas sobre todo mexicanos y chicanos para crear un contexto de conocimiento de la producción artística a ambos lados de la frontera. Pero este Festival, según Carmen

Cuenca, tenía una función más etnográfica que artística, por lo que no se le podía considerar plenamente un evento artístico binacional como lo sería InSITE⁶².

Este era el contexto donde vino a desarrollarse InSITE, el evento artístico binacional más importante de México y EE.UU., y ciertamente uno de los intentos más significativos en el campo del arte contemporáneo y la relación con territorio transnacional. Sin embargo, ese carácter no fue resultado de un plan preestablecido, sino de la transformación de lo que originalmente fue un proyecto de coordinación cultural entre las instituciones artísticas de San Diego. Para convertirse en el proyecto que ahora es, InSITE ha necesitado trece años en escena, intercediendo en el terreno de acción de ambas ciudades, sorteando los cambios políticos fronterizos y centrales, fuera del ocaso del llamado arte de frontera.

⁶² Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

Capítulo 4

La experiencia de un proyecto piloto.

4.1. InSITE 92

InSITE fue realmente invención de la *Installation Gallery*, una organización no lucrativa de San Diego, que desde hacía veinticinco años realizaba diferentes proyectos artísticos alternativos, y contaba ya con su propia cartera de artistas, algunos de los cuales, de conocida fama internacional. *Installation* fue fundada en 1980 para crear un nuevo espacio de arte experimental, necesario en la ciudad de San Diego. Uno de sus principales objetivos era el de unificar los diferentes grupos artísticos que había en la ciudad con el fin de crear una comunidad definida de artistas⁶³.

La mesa directiva de la *Installation Gallery* estaba formada por diferentes personalidades de la comunidad artística de San Diego, entre otros, por el galerista Mark Quint, que desde 1989 trabajaba en asociación con Michael Krichman⁶⁴ en *Quint/Krichman Projects* basándose en un programa de residencias que consistía en invitar artistas internacionales para producir obra en la región, al mismo tiempo que ejercían como profesores temporales en las Universidades de San Diego. Aparte de trabajar para *Installation Gallery*, Krichman había colaborado también para otras instituciones de San Diego como el Children's Museum y el MCASD en San Diego. Las limitaciones que Krichman sentía en sus trabajos de colaboración con las instituciones museísticas,

⁶³ Entre los proyectos más destacados de su existencia, cabría mencionar el edificio del *Artist Resource Center* Proyecto que, como tantos otros llevados a cabo en los EE.UU. estuvo parcialmente financiado por la NEA, aunque siempre fue necesario buscar financiamientos diversos con los que poder incrementar el plano de actuación y la calidad de los proyectos artísticos. N. del A.

⁶⁴ Michael Krichman anteriormente había trabajado como asociado en un bufete de San Diego *Latham & Walkins*, donde practicaba derecho ambiental. Se había graduado en leyes en la facultad de derecho de Georgetown en 1985. También había estudiado ciencias políticas en la Universidad Brandeis y con el tiempo se convirtió en un completo aficionado de las artes y en un importante coleccionista. Su afición y dedicación al arte le llevó a ser curador invitado para la exposición de Arte pre-Colombino en el Rose Art Museum de Brandeis. N. del A.

le llevaron a principios de los 90, a embarcarse en un nuevo proyecto basado en la instalación masiva de intervenciones a lo largo de toda la ciudad.

Michael Krichman fue y es pieza clave de la historia de InSITE, pues junto a su esposa, Carmen Cuenca, que por entonces era agregada cultural en el consulado mexicano en San Diego, vinieron a convertirse en responsables reales de que el proyecto se siguiera realizando a lo largo de toda una década.

El primero de la serie, InSITE 92, fue un evento piloto que no estaba del todo consciente del potencial que abría de crear un evento artístico en la región fronteriza entre México y EE.UU. De hecho, esa primera edición fue una iniciativa exclusivamente Norteamericana. En 1992, el Comité de Asesores de la *Installation Gallery* era muy reducido y la organización no contaba con un espacio propio para la exhibición desde que en 1988 había cerrado su sala de exposiciones original. No obstante, la *Installation Gallery* se había constituido como una entidad que organizaba eventos de arte contemporáneo en la ciudad colaborando con el MCASD. Fue Mark Quint junto al artista Ernest Silva⁶⁵, Profesor de la California University en San Diego y conocido por sus proyectos educativos con niños, quienes finalmente sugirieron a *Installation* la idea de un programa de residencias de artistas para producir obra en la región, involucrando a numerosas instituciones y conseguir de esa forma, espacios de exposición diversos. El nombre de InSITE fue propuesto por Mark Quint, en relación a la homofonía con las palabras *insight* e *incite*:

Así que pretendía que fuera por *in-situ*, quizá una característica de las obras; por *in-sight* de entendimiento, de intuición; e, *in-cite*, (incitar) de inducir a uno, como estimulante. Es un título que quería decir muchas cosas, dar a entender otras tantas⁶⁶.

⁶⁵ Ernest Silva participó en uno de los quince programas de enlace con la comunidad, realizados en InSITE 97. N del A.

⁶⁶ Sofia Hernández. 1997. Fragmento de la entrevista mantenida con Mark Quint en el verano del 97 en la Tesis de Licenciatura. Universidad de Mexicali. Baja California.

A la organización le pareció una idea con posibilidades, pero solicitó a los promotores que trabajaran por su cuenta al principio, porque pensaban que no había una estructura lo suficiente amplia para empezar con un proyecto de tanta magnitud. Mark Quint y Ernest Silva buscaron apoyo en diferentes instituciones, galerías y museos, animando a sus directores a colaborar en el proyecto y proponiendo a las instituciones que fueran las encargadas de proponer a los artistas y producir su obra. El membrete de InSITE, actuaría como una especie de logotipo legal que conjuntaría ilusoriamente todos los proyectos realizados en la diseminada escena artística de San Diego.

Cualquiera que haya estado en California, puede darse cuenta que una de las características principales de su geografía urbana, es la disgregación y las distancias existentes entre los núcleos habitables. Los conjuntos artísticos seguían este mismo modelo en cuanto a estructura organizativa se refiere, destacando la zona de La Joya, Chula Vista y las dos Universidades. Todas ellas programaban constantemente actividades, pero la actividad cultural de la ciudad no pasaba de ser anecdótica, con una audiencia tradicional, sin ningún riesgo de programación que infiltrase nuevos públicos.

En el folleto de InSITE 92, se publicaron el nombre de todas las instituciones junto a los artistas y los proyectos que habían promocionado y subvencionado. Los costes publicitarios no superaron los quinientos dólares, sin embargo, fueron muchas las personas que colaboraron y se entusiasmaron con la idea incipiente, inédita en San Diego⁶⁷.

Aunque a simple vista parezca contradictorio, la idea de lo binacional no estaba inscrita en el formato original de InSITE. Fue en realidad al invitar al Centro Cultural la Raza,

⁶⁷ Cabe mencionar a Sally Yard, crítica e historiadora del arte de la Universidad de San Diego, que participaba durante toda las ediciones de InSITE y que escribiría el texto del catálogo, y la periodista Leah Olman, diseñadora del recorrido cartográfico de las instalaciones, así como Linda Forsha y su marido Hugh Davies, Director del MCASD. N. del A.

cuando surgió la necesidad de ampliar el evento hacia la ciudad vecina. El Centro ya tenía experiencia de colaboración transnacional, porque había participado en la exposición *La frontera/The border* con suficiente éxito para seguir adelante con otros proyectos de gran envergadura. Pensamiento acertado que con el tiempo significaría una de las principales bases para la continuación y originalidad del evento: fue el Centro quien puso en contacto a la *Installation Gallery* con diferentes puntos de Tijuana, tendiendo las primeras redes del futuro evento/experimento fronterizo.

Muchos lugares y grupos trabajando juntos. Todos estábamos en una misma región interesados en lo mismo, pero como te digo, muy aparte. El proyecto efectivamente ayudó a crear estas relaciones inter-institucionales. Esto fue lo que identificaron los medios de comunicación inmediatamente: "¿Por qué antes no se había hecho algo así?", decían en los periódicos y revistas. Muchas cosas sucedieron, los curadores de los varios museos se conocieron, y era increíble que no hubiera sido así anteriormente, porque hasta la fecha muchos siguen trabajando en proyectos juntos o simplemente se han convertido en excelentes amigos, este es un ejemplo muy sencillo, ya sabes lo que ha sucedido, lo que ha provocado positivamente este proyecto en la región⁶⁸.

En total fueron veintiocho instituciones las que participaron en el evento, de las cuales la mayoría eran exclusivas de San Diego. En general los espacios elegidos fueron lugares cerrados como galerías y salas de la Universidad de California⁶⁹. En cuanto a temática, InSITE 92 centró su interés en la promoción de los "nuevos" medios de expresión artísticos contemporáneos. La exhibición vino a formularse en torno a las nociones de *site specific* e *installation art*: "dos conceptos que en la región de Tijuana no tenían cabida dentro el vocabulario de arte contemporáneo"⁷⁰. Conscientes del

⁶⁸ Idem. 4

⁶⁹ InSITE92 se basaba en una serie de instalaciones a lo largo de la región de Tijuana y San Diego, coordinada por el Consejo Asesor para las Artes de Installation. Los lugares en donde hubo instalaciones incluían colegios comunitarios, espacios públicos y privados, el Centro Cultural de la Raza, el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego e Installation Gallery. InSITE92 pretende ser un juego recíproco de gran diversidad y riqueza, entre perspectivas culturales y voces individuales que celebren nuestra comunidad artística binacional. Todos los participantes están utilizando sus recursos de acuerdo a sus misiones y al espíritu de cooperación que este evento pretende alertar. Folleto InSITE 92. 1992. Ed. Installation Gallery, San Diego.

⁷⁰ Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

impacto, InSITE desarrolló estos conceptos en la frontera tanto en términos prácticos como teóricos, ya que también hubo una serie de conferencias que acompañaron el evento, invitando a estudiantes universitarios y público en general a informarse sobre lo que se estaba llevando a cabo. Con esto no quiero decir que en la ciudad no hubiera una cierta producción de propuestas artísticas experimentales, pero eran acciones subterráneas y con un presupuesto inexistente o bajo una concepción diferente, dirigida más hacia el activismo político que a la práctica artística institucional, como era el caso del TAF/BAW comentado en el capítulo anterior.

Aparte del Centro Cultural la Raza, que no dejaba de ser una institución norteamericana, hubo algunos contactos con gente que estaba relacionada con México, como Alfonso Dávila y Carmela Castrejón, participando en su caso como artistas y también con la Casa de la Cultura del Municipio de Tijuana y la Galería de la Ciudad. Sin embargo la mayor parte de los artistas participantes producía su obra en San Diego, reduciendo la participación internacional a aquellos artistas extranjeros que tenían residencias en las Universidades Estatales de California. Entre ellos estaban Ming Mur Ray, Olav Westphalen, Judith Hersko o el artista japonés Nabiro Tsubaki, entre otros. El único caso de un artista que había sido invitado para una residencia artística, a través del miembro del TAF/BAW, Michael Schnorr, fue el artista sueco Ulf Rollof, cuya participación y obra realizada en la zona de Playas de Tijuana, serían de decisiva importancia para el futuro del proyecto, ya que como comprobaremos, el hecho de invitar a artistas internacionales sería determinante dentro de la conformación y el dinamismo de InSITE.

En InSITE 92, las temáticas abordadas por los artistas participantes estuvieron orientadas a la tradición del arte de frontera de la década de los ochenta y vinculadas también con el proyecto cultural chicano. Imaginar una desvinculación total e innovadora habría sido impensable, sobre todo teniendo en cuenta que si algo caracteriza a InSITE, es su proceso a lo largo de los años. En la mayoría de los trabajos, se potenciaba el tema del colonialismo y la relación con los aborígenes de la zona hasta desembocar en un tipo de colonialismo económico, y la consecuente movilización de los habitantes de las zonas más desfavorecidas en busca de trabajo y mejor calidad de vida. Este tipo de obras pretendían rescatar territorios culturales que habían sido cancelados por la llamada cultura dominante, tratando de restablecer un puente de unión con una audiencia minoritaria, como lo había hecho anteriormente el arte chicano.

Teniendo en cuenta que la mayoría de las obras se llevaron a cabo en San Diego, los presupuestos temáticos no profundizaron en el espacio fronterizo en su conjunto, más allá de conceptos de división y asimetrías de poder.

Habría que destacar, sin embargo, artistas como Nanette Yanuzzi Macias, Adolfo Davila, Marcia Olson o Judith Hersko, cuyas argumentaciones, visualizaban a la frontera como un presupuesto común para trabajar sobre temas políticos e injusticias motivadas por los abusos en las relaciones humanas, sin incidir directamente con las tensiones específicas de la zona fronteriza San Diego-Tijuana. Abstraer el problema de la frontera a un territorio global y común de la sociedad en general, significó una nueva ruta de argumentación y experimentación artística, rescatando además el medio artístico como generador de un discurso, y no como desviación para reactivar estrategias políticas.

La mayoría de las obras fueron hechas para espacios cerrados, en muchos casos en forma de escenografía teatral, con la intención de crear ambientes que motivasen este tipo de visiones. Tampoco faltaron obras de protesta social y colaboración comunitaria, donde se trataba de contrarrestar la herencia común y la identidad colectiva, con un proceso globalizador homogéneo⁷¹.

Una vez que se hubo cerrado la edición del 92, se hizo necesario replantear completamente el funcionamiento de la *Installation Gallery*. Sus directivos decidieron invitar de nuevo a Michael Krichman, como abogado, para que formara la nueva mesa directiva, destacando en ella a Carmen Cuenca, que para entonces ya era asesora cultural de proyectos binacionales del CECUT.

En la República Mexicana, los fondos para el arte y la cultura han tenido durante todo el siglo XX una proveniencia estatal, sin embargo, en EE.UU. el financiamiento cultural era en su mayor parte privado ¿Cómo hacer que dos estructuras tan distintas entre sí pudieran colaborar? Cuando Michael Krichman habló por primera vez con Pedro Ochoa, Director del Instituto de cultura del Estado de Baja California, los conceptos de *installation art* y *site specific* no correspondían en absoluto con los artistas que ellos habían estado patrocinando hasta ese momento. El éxito y la excelente acogida que los principales medios de comunicación prestaron a la edición del 92, alentó la continuación del proyecto y las posibilidades de cooperación entre ambos países, combinando políticas culturales que parecían antitéticas. Fue así que InSITE pasó de ser una iniciativa sandieguina de coordinación entre instituciones culturales, para

⁷¹ Entre los artistas Norteamericanos más relacionados con obra en espacio público, sobre todo en lo referente a las obras de enlace con la comunidad estaba Eillen Philpips, escultora e instaladora cuyo trabajo se orientaba a la construcción de espacio físicos que investigaran las fronteras entre el individuo y la historia del lugar, tanto del paisaje como del territorio urbano. Habla trabajado en la Bienal de Lausanne, en Suiza, y otras exhibiciones en Europa y México. Uno de sus trabajos públicos más conocidos fue *The Children's Wall*, que realizó en San Diego Chapter. Junto con Mary Lynn y Jesus Dominguez, crearían también *Journey*, un mural de madera policromada que cruzaba dos habitaciones de la Malabar Library en Los Ángeles. N. del A.

convertirse en un proyecto conjunto entre instituciones particulares californianas y el aparato cultural estatal mexicano. La edición fue también la oportunidad de internacionalización de la nueva generación de artistas mexicanos jóvenes de los 90, quienes, por primera vez, contarían con recursos de producción y una estructura que los ponía a trabajar al paralelo con artistas establecidos en el *mainstream* del arte.

4.2. Abandonado II. Ulf Rollof.

Más allá del éxito que InSITE 92 tuvo en el campo de la cooperación interinstitucional, el evento sirvió como prefacio para un nuevo tipo de intervención artística fronteriza. Más que el modelo curatorial, son algunas de las obras de InSITE 92 las que temática y conceptualmente condicionarían la forma que adquirió la curaduría del evento a partir de 1994, patrón que de hecho, como argumentaremos varias veces en este texto, define la mecánica de InSITE a lo largo de toda su historia.

Primeramente, esta el hecho de que un artista extranjero, como era el caso de Ulf Rollof, hubiera sido invitado a una residencia artística en la frontera, y que el resultado exitoso de su obra a nivel no solo interpretativo sino también con un óptimo resultado de interés público, demostrase la importancia de las residencias artísticas para evitar el supuesto “paracaidismo de obras” que tanto había sido criticado en otros eventos de sitio específico. Rollof, junto con Michael Schnorr, cuya trayectoria en el TAF/BAW estaba marcada por diferentes obras de cariz comunitario, ocuparon Playas de Tijuana como lugar específico de su trabajo. Este lugar que con el tiempo y la evolución del proyecto se convertiría en uno de los principales *sites* escogidos por los artistas, tenía ya una historia simbólica como espacio. Era el punto donde históricamente se marcaba el final geográfico de la Republica Mexicana, en el paralelo exacto donde la barda que divide físicamente a los dos países desaparece en el mar, y donde se erige el monolito

que demarca oficialmente el límite fronterizo. Playas de Tijuana era un lugar público en muchos sentidos, no solo por su accesibilidad sino porque se había convertido en el foco de reunión para muchas familias que tenían a sus miembros del otro lado. Durante mucho tiempo también había sido el lugar elegido por muchos inmigrantes para saltar la barda, a pesar de ser una de las zonas de más insistente vigilancia por parte de la Border Patrol, incrementada con fuertes medidas de seguridad y sofisticados sistemas de vigilancia. Finalmente, esta zona ya había sido utilizada anteriormente para un *performance* del TAF/BAW en 1985, titulado *El borde de la línea*⁷².

Abandonado II, fue una consecuencia directa de la situación geográfica de la región. El trabajo tuvo que ir cambiando y modificándose del primer proyecto concebido por el artista, porque la propia zona obligaba la necesidad de actuar de forma decisiva y rápida. Rollof había trabajado anteriormente con Schnorr durante un periodo de seis meses, como su asistente en un trabajo realizado en Imperial Beach. El trabajo consistió en crear un mapa topográfico que tuviera la forma de la Bahía de Baja California, hecho con gente de la zona, contratada para demarcar el parque. El mapa que construyeron confundía los puntos cardinales: el norte se volvía Sur y el Sur Norte con la intención de crear un punto de vista donde uno pudiera perder el sentido de orientación, justo antes de que cruzara la frontera, de tal forma que si uno pasaba desde el punto más al Sur de Baja California al punto más Norte de Tijuana, se estaba moviendo realmente hacia el Sur, de regreso a México. De aquella época, Rollof recordaba sobre todo el trato que las patrullas como la Border Patrol tenían con la gente de origen mexicano que residían en EE.UU., en contraste con sus experiencias en Tijuana, donde la hospitalidad de la gente le llevaron posteriormente a residir

⁷² En esta acción política el grupo utilizaba el *performance* como recurso expresivo de un discurso de denuncia social con más efectividad que los derivados por ciertos colectivos políticos en la última década. Una mesa había sido colocada a ambos lados de la demarcación, con artistas mexicanos a un lado y chicanos y anglos en el otro. Simbólicamente, los participantes de uno y otro lado se pasaban los alimentos ilegalmente. En un cierto punto, la mesa giraba y los componentes cambiaban de lugar, borrando teatralmente las divisiones fronterizas. N del A.

durante dos años en México. Por otra parte, había seguido de cerca los casos de los ilegales que trataban de cruzar la frontera; Inmigrantes que proveían a la economía americana de la entonces década Republicana, de mano de obra barata. Este era un fenómeno común con Europa sobre todo después de la disolución del bloque del Este. De alguna manera Rollof tenía la esperanza que desde el mundo del arte se pudiera iluminar todo aquello que había vivido.

En el nuevo trabajo, lo primero que se hizo evidente fue recalcar como Playas de Tijuana era conocida por la cantidad de niños abandonados que deambulaban por los entornos. Schnorr se encargó de que el parque fuera construido con la ayuda de algunos de estos chicos a través de talleres y conversaciones sobre la efectividad de las zonas de recreo en los paisajes urbanos. El terreno debía convertirse en una especie de zona de juegos, cuyos contornos simularían las ondas del Golfo de Baja California. Alguien donó ladrillos y cemento para cubrir todas las superficies que representaban al océano en este mapa topográfico que habían construido. La contribución más directa de Rollof, fue la escultura banca *FIRE Chair*, una especie de banco/cama de ladrillo con una chimenea en una de sus cabeceras. La humedad que provocaba el océano en la noche era tan incómoda y violenta como la propia frontera; pero la silla podía calentar a sus usuarios, gracias a los hornos que Rollof había colocado debajo. Sería un refugio no solo para los niños abandonados, sino para todos aquellos que esperaban a saltar la barda, probando su suerte. Una especie de hogar temporal frente al muro inhóspito de la frontera.

El trabajo de Rollof había estado definido desde tiempo atrás por la exploración de las fronteras entre la naturaleza y la tecnología, entre lo humano y animal, entre lo racional y lo oculto. Sus calentadores no glorificaban la era tecnológica pues sus formas eran

demasiado arcaicas para ello, pero establecían un fino nexo entre las *high tech* que empezaba a utilizarse por la Border Patrol para vigilar a los inmigrantes ilegales, y la desigualdad y vulnerabilidad de los mismos, desprovistos de cualquier artilugio para poder cruzar hacia el otro lado. Por otro lado, el parque era una metáfora de lo que había al otro lado, no tanto como oposición sino como posibilidad.

La obra fue considerada exitosa por muchas razones: porque incidía en un lugar público atendiendo ciertas demandas de la agenda social en el terreno educativo que la ubicaban benévolamente dentro de la categoría de “obra de enlace con la comunidad”, una categoría que en los últimos años había sido promovida por diversos organismos de comisión artística en los EE.UU. Obviamente, el hecho de que la obra fuera tan alabada por las autoridades y declarada como instalación permanente por el gobierno de México, alargó el impacto de InSITE. El parque se convertiría en un aparte permanente del medioambiente de la playa. Tal fue el éxito de esta obra que incluso sería expuesta también en formato documento para la *Documenta* de 1995.

Lo más importante es, quizá, que la pieza definió el carácter de las obras de arte que la nueva directiva de InSITE vendría a proponer en los siguientes años.

Rollof no era un artista local, y por tanto, no estaba inmerso de manera directa en el contexto de la problemática fronteriza. Era un artista que había acudido a una zona especialmente conflictiva y emblemática como Tijuana para poner a prueba sus principios de trabajo frente a las condiciones específicas del sitio fronterizo. Pero sobre todo, *Abandonado II*, ocupó el espacio de Tijuana, más allá de metáforas sobre el cruce. Podía ser identificada como un lugar de rebote, un espacio donde uno vuelve aún teniendo la intención de pasar al otro lado. Los ejes cambian y la frontera se cambia de lado, cruzando de Norte a Sur, o sentándose a esperar en el *FIRE chair* de Rollof a que la marea suba y cubra una barda de condiciones imposibles. Si no

transformaba la frontera, si proponía una clase de intervención dedicada a cambiar puntualmente su experiencia.

4.3. ¿Arte de frontera o arte en la frontera?

En el catálogo de la exposición *La frontera/The border*, Patricio Chávez formuló una definición del arte de frontera realmente significativa y muy a tener en cuenta para comprender el grado de restricción del discurso fronterizo al que me he referido anteriormente: 1) estaba enraizado en el movimiento chicano, 2) estaba orientado hacia asuntos de la frontera México y EE.UU., 3) se basaba en la colaboración y el compromiso con la comunidad, 4) conceptualmente estaba descentralizado y daba validez a los “marginados y a los otros”, 5) era multi e interdisciplinario y 6) multicultural⁷³.

El Centro y el TAF/BAW, consideraban a la frontera como un lugar independiente, a través de la percepción de la comunidad, no como “intercambio cultural” entre ciudades o países divididos, sino como una región de características propias enraizada en las realidades de la época.

¿Cómo contrarestó InSITE esa enraizada proposición sobre la forma de actuar en la frontera, desde el punto de vista artístico?

Como hemos visto, la edición de InSITE 92, *Installation Gallery* continuó con algunas de las ideas que los artistas fronterizos estaban trabajando. En ello coincide Olivier Debroise, uno de los curadores de InSITE 97, cuando señalaba que InSITE aparecería en cierto modo como una prolongación de alguno de los proyectos llevados a cabo por los grupos de arte fronterizo, pues sus temas reivindicarían las particularidades de la zona y sus problemas anexos. Sin embargo, Debroise también advertía que la directiva

⁷³ Patricio Chávez. 1992. *Políticamente cultural multi-correcta* en el catálogo de *La frontera/The border*. Centro Cultural la Raza. Ed. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD), San Diego. Pág. 13

de InSITE, sobre todo a partir del 97, insistió a través de la propuesta de sus curadores, que el arte de frontera no tenía por qué estar inscrito bajo los criterios políticos que habían caracterizado las actividades los grupos de años previos, ni tampoco debía estar vinculado con el proyecto cultural chicano y sus condicionantes de arte enraizado en la tradición.

Era la época donde los procesos de identidad estaban en su apogeo. Y aunque es posible que en un principio pudiese tener conexión con estos grupos a nivel temático, InSITE trataría de desvincularse con este tipo de manifestaciones. Lo fronterizo se iba a dar por la especificidad de la región donde se ubicaba, pero según la directiva de InSITE, la intención y la misión del proyecto no era fronteriza, sino un intento de reflejar las nuevas expresiones contemporáneas⁷⁴.

No obstante, el proceso de transformación de InSITE corrió en cierta medida en paralelo al cambio de expectativas sobre el arte fronterizo. Para Harry Polkinhorn, escritor que escribió durante algún tiempo en la revista *Línea quebrada* de Gómez Peña, el artista fronterizo que había surgido de estos procesos transnacionales era aquel que había sido capaz de ver la frontera más allá de su localización física, de la mente limitada de políticos y cartógrafos, interpretándola de una manera menos específica como "una suerte de virginidad pervertida, algo que existía en virtud de lo que no hay, siendo esta la base con la que se construyen los sueños"⁷⁵. ¿Pero hacia dónde apuntaba esa suerte de metáfora onírica? ¿Quiénes serían los encargados de renovar la "deconstrucción" de lo fronterizo?

Aun así, lo cierto es que InSITE significó una especie de límite para la historia del arte fronterizo. Sus directivos fueron siempre enfáticos en disociar el proyecto binacional, de la pretensión de representar el arte de la región.

⁷⁴ Entrevista a Olivier Debroise. 2003. México DF

⁷⁵ Harry Polkinhorn. 1991. *Introducción: arte en el borde en Artes plásticas en la frontera México/Estados Unidos*. Editorial Binacional. Pág. 22.

Como arte contemporáneo si había un gran atraso, no tenía nada que ver con lo que estaba ocurriendo en México DF, o lo que estaba sucediendo en Monterrey con ciertas políticas culturales. Aparte el Taller de Arte fronterizo fue una iniciativa norteamericana fronteriza, con David Avalos y Guillermo Gómez Peña entre otros, que venían de la ciudad de México, siendo gente que de alguna forma llegó, observó y se fue⁷⁶.

Y para desvincularlo de las acciones sucedidas anterior y paralelamente, los curadores del evento se aseguraron que esta premisa figurase en todos los escritos y en los resultados del evento, sobre todo en los últimos años.

Lo que trataba InSITE era hacer que las operatorias artísticas funcionasen en el espacio público y no que las operatorias políticas se moviesen en el espacio artístico⁷⁷.

Aun así, es necesario plantear si InSITE legitimizó o desplazó a la producción de arte en la frontera. Ciertamente, su creación permitió que el arte fronterizo adquiriera otra dimensión, y por primera vez hizo posible que en la región se llevasen a cabo grandes proyectos con presupuestos nunca antes manejados, e incluso imaginados. Consiguió que instituciones muy importantes se propusieran colaborar y trabajar de forma conjunta, salvando las diferencias existentes entre ellas; Convocaron a un elenco de artistas internacionales y rehabilitaron e incluso ocuparon espacios en desuso o prohibidos, clausurados al público por las reglas que imponía un lugar como la frontera. El imaginario empezó a ampliarse con términos diferentes. Los temas tratarían de alejarse de lo monotemático, evadiendo al muro, o disgregándose del concepto de separatismo recíproco que estaba impreso en el arte chicano. La frontera era un lugar característico y con particularidades propias por su condición de límite geográfico, pero no podía seguir creando fronteras ficticias que no permitieran una concepción diferente de la producción cultural.

⁷⁶ Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

⁷⁷ Entrevista a Osvaldo Sánchez. 2003. México D.F.

Por otro lado, InSITE nunca quiso convertirse en un benévolo “intercambio cultural” entre países divididos, tal y como el TAF/BAW había acusado en diversas ocasiones a varios festivales surgidos a través de la cooperación interinstitucional. De hecho, nunca fue parte del trabajo curatorial o de la idea de sus directores incluir propuestas que estuvieran relacionadas con una agenda política paternalista, y si algunas veces ocurrió, se debió sobre todo a la necesidad de conseguir ciertos patrocinios, y a la libertad curatorial de InSITE en los primeros años, otorgando la decisión a las instituciones participantes.

La misma comunidad de artistas jóvenes locales, aprendió, a través de InSITE, a cuestionarse otro tipo de proyectos que no eran los que usualmente habían tenido lugar en la frontera y que podían ser una salida múltiple al agotado tema del arte fronterizo, además de testimoniar una metodología y logística de un evento de arte contemporáneo, inédito en la región.

En términos de gestión, InSITE abriría las puertas al capital privado que antes no había tenido ningún tipo de compromiso con la cultura, y promovió la utilización de espacios en lugares inusuales para la intervención artística, que, en algunos casos, se convertirían en espacios de exposición para uso permanente.

Claro está que esta forma de operación no careció de críticas. Desde el inicio de InSITE, se puso en cuestión la forma en que el evento prefirió las residencias de artistas extranjeros, en lugar de promocionar artistas de la región, en discusiones donde la vivencia y conocimiento de la frontera eran los ejes de que sostenían estos artistas para su defensa.

Yo creo que todos los eventos que pretenden un reto en la utilización de sus lenguajes, siempre hay un nivel de incomunidad en el área. Este tipo de

tensión entre las expectativas locales y un proyecto que trata de potenciar lo local pero desde otro tipo de expectativas. InSITE no quiere ser representativo de lo que la gente está haciendo en la zona. En el mundo artístico en México y sobre todo en provincia hay una falsa idea de la representatividad como mecanismo del arte.⁷⁸

En cierta forma, los miembros de la mesa consultiva de la *Installation Gallery* tomaron como punto de partida la idea de convertir la frontera en un nuevo foco cultural, pero reorientando el contenido de esa forma de cultura. Con el tiempo y a través de las diferentes ediciones de InSITE, tal y como han explicado algunos investigadores del Colegio de la Frontera Norte (COLEF), Norma Iglesias o José Manuel Valenzuela Arce, sirvió como escuela a muchos artistas jóvenes que estaban trabajando en formatos diferentes como el cine y el vídeo, mostrándoles el tipo de trabajo que se estaba haciendo y sobre todo la lógica de gestión para llevar a cabo esos proyectos.

Por otro lado, la legitimidad de InSITE fue significativamente reforzada con expresiones provenientes de México DF, aprovechando el éxito del evento para promocionar las relaciones culturales entre ambos países. Rafael Tovar, presidente de CONACULTA en buena parte de los años 90, acabaría por declarar al evento como uno de los principales proyectos del estado mexicano:

...InSITE, que no dudamos en calificar como una forma de comunicar el arte propia de la región y propia de nuestro tiempo, es una creación de la zona, una necesidad suya. InSITE la expresa y la piensa, a la vez que es expresión y pensamiento de quienes aquí hacen su vida. Se trata de una actividad que es producto y, sin duda, ya es productora de ese rico acontecer social que conforma la vecindad de las ciudades de Tijuana y San Diego⁷⁹.

De hecho, el evento sirvió para poner a Tijuana en el centro de la agenda cultural de la vida institucional mexicana. Como Olivier Debrouse argumenta, InSITE no sirvió tanto a los artistas de la zona fronteriza, sino a aquellos que, provenientes de la capital

⁷⁸ Idem 15

⁷⁹ Rafael Tovar. Domingo 6 de Junio de 1993. *Nuevos eventos para InSITE 94 en el Mexicano*. Sección Identidad. Pág.5.

mexicana, lo utilizaron como plataforma internacional⁸⁰. De ser un producto periférico, localizado en una ciudad casi insignificante en el imaginario cultural mexicano, InSITE se convertiría en el escaparate cultural del arte contemporáneo mexicano.

Sirvió de plataforma y además ha ido mucho más allá de esto. Hace poco estuve en Tijuana, para hacer un trabajo curatorial nuevo, independiente de InSITE, con fotografías de la zona, y realmente me impresionó la calidad de los artistas locales jóvenes. La manera en la que presentan sus trabajos, perfectamente organizados, con CV's bien hechos y proyectos estructurados. Aprendieron y eso se debe a InSITE. Que existan ciertos artistas locales, que sin pasar por InSITE, hayan saltado de Tijuana a los circuitos de Nueva York, San Francisco o Europa es también un resultado de esto. A mi me lo dijo Raúl Cárdenas, de TOROLAB, la primera vez que lo conocí, lo que habían aprendido participando en un proyecto como InSITE. Y eso me hace sentir bien, porque de alguna manera hicimos nuestro trabajo, no solo respecto a los públicos, sino a la influencia en los artistas de la zona. InSITE transformó la dinámica local y al mismo tiempo sirvió de plataforma para algunos artistas de México, y aunque algunos se puedan mostrar reticentes a admitir este hecho, tal vez se deba a que les hubiera gustado saltar al estrellato desde la Bienal de Venecia o Munster y no desde un proyecto experimental que estaba apenas en sus comienzos⁸¹.

A lo largo de la edición del 94, la amplitud del evento sentaría las bases para una cooperación binacional factible. A pesar de que muchas de las obras que siguieron sucediéndose seguían transitando sobre los temas más recurrentes de la frontera como era el proceso de identidad y la apropiación de la tierra, junto con el abismo recurrente de las desigualdades más visibles ejemplificadas en la periferia más absoluta, el "experimento" abarcaría tantas posibilidades que el propio límite empezaría a significar cosas diferentes, aún sin moverse del concepto *site specific*.

⁸⁰ Entrevista a Olivier Debrouse. 2003. México D.F.

⁸¹ Idem.18

Capítulo 5

Del espacio geográfico al territorio público.

5.1. InSITE 94

La experiencia del artista sueco, Ulf Roloff en 1992, fue determinante para que, a partir de 1994, InSITE operara mediante un sistema de proyectos *in situ* basados en un programa de residencias donde surgiría su intervención en un territorio que les era nuevo. Esto maduraba la idea originaria de Michael Krichman y Mark Quint para la *Installation Gallery*, desarrollada desde 1989⁸². Por otro lado, la excelente acogida que tuvo el primer proyecto en la prensa y las relaciones de trabajo colaborativo que estableció entre las diferentes instituciones que conformaban el mapa cultural de la región de San Diego, hicieron que el aspecto de colaboración interinstitucional se ampliara, transformando el proyecto piloto de 1992 en un evento binacional donde participarían de forma factible instituciones de ambos países.

Como ya he mencionado, sería Michael Krichman, miembro de la mesa directiva de *Installation Gallery*, el encargado de formar un nuevo comité para la coordinación del proyecto. La participación del CECUT, organismo vinculado al INBA y al CONACULTA, propició la colaboración con México desde una posición equitativa, dada la magnitud y el poder de ambas instituciones. Y en este punto me gustaría ser muy enfática, ya que singularmente, sería a partir esta colaboración de donde surgirían muchos de los cambios de logística y tiempos de duración del propio evento. A pesar de ello, gracias al marcado carácter independiente, no siempre se vería condicionado por las decisiones institucionales y los respectivos comisionados.

⁸² Desde 1989, tal y como se cuenta en el capítulo II de este trabajo, Mark Quint había desarrollado un trabajo conjunto con Michael Krichman, en el que se invitaban a artistas extranjeros a colaborar con artistas de la zona para desarrollar proyectos independientes. Sin embargo, a través de InSITE, sería la primera vez que estos trabajos estarían orientados al contexto fronterizo en su conjunto y no sólo a la ciudad de San Diego. N. del A.

El CECUT ha sido una institución pilar para el proyecto desde 1994 cuando se pensó más seriamente en la colaboración con socios como México. A través de ello se llegó al INBA y por ende al CONACULTA. El interés en ese momento fue lo novedoso de una colaboración en la que no solo había un intercambio de exposiciones (eso era lo que tradicionalmente se hacía en EE.UU). Además, el programa de Fideicomiso México y EE.UU. se hacía más importante y respondía a ciertos intereses. Fuimos el primer proyecto internacional en el que se trabajaba con un equipo de curadores (InSITE 97), con autonomía, compartiendo intereses políticos para trabajar sobre arte contemporáneo.

Tuvimos suerte de que durante ocho años pudimos hacer un equipo binacional de mucho peso, consolidando este proyecto. Durante estos ocho años la evolución y complejidad de InSITE, también trajo dificultades y reajustes entre los modos operativos de gobierno mexicano y sus instituciones y las instituciones de los EE.UU., independientes y privadas, pero se superaron a favor del proyecto⁸³.

A diferencia de otros intentos de colaboración transfronteriza como habían sido el proyecto *Dos ciudades* y la exposición de *La frontera/The border* entre el MCASD y el Centro Cultural la Raza, o el FIR, InSITE se proclamaría como el primer proyecto de colaboración insterinstitutional binacional, inscrito en un contexto de relaciones sociopolíticas entre ambos países, a pesar de que hubiese surgido de una iniciativa norteamericana de colaboración institucional sandieguina. Ese cambio, sin embargo, estuvo conducido por un equipo similar a la edición del 92. La Directora de InSITE 94 seguiría siendo Linda Forsha, que había sido cabeza del MCASD, y repetirían también la historiadora Sally Yard, como editora del catálogo. La *Installation Gallery* continuaría siendo la institución predominante que aglutinaría la mesa directiva y coordinaría en gran medida toda la logística del evento, con Carmen Cuenca y Michael Krichman como directores ejecutivos de toda la saga.

Una de las diferencias fundamentales entre InSITE y otras iniciativas del momento en términos de estructura interna, era el sistema de selección de las obras y la normativa temática del evento. En 1994, InSITE no tuvo una cabeza curatorial, sino que se

⁸³ Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

invitaba a las instituciones participantes, todas ellas *non profit*, a elegir a sus propios artistas, según los intereses de la institución. Cada una de las treinta y ocho instituciones participantes de Tijuana y San Diego sirvió como curadora de sus propios proyectos y determinó el nivel de participación y sitios de exposición, así como del total financiamiento de las obras. A pesar de que no hubo un tema específico a la hora de plantear los proyectos, muchas de las propuestas hablaban del rescate de la memoria social a través de la historia particular de los sitios, conformando un mapa de puntos que reformulara la geografía fronteriza: Tijuana y San Diego dentro de un mismo contexto. Este era un tema, por otra parte, muy utilizado en otros eventos del momento sobre todo en EE.UU.⁸⁴. En muchas de las obras la impronta del arte fronterizo del TAF/BAW y otros grupos del movimiento de los ochenta seguía vigente, aunque curiosamente, la mayoría de los artistas reflejaron en sus intervenciones una crítica a este modo de hacer que se estaba quedando obsoleto, muchas veces en forma de contra cliché. La nueva estrategia tenía, sin embargo, una importante consecuencia política. El intento de reconstruir la memoria social a través de las historias particulares dejando atrás un único imaginario tendía a fragmentar la visión totalizadora que, hasta cierto punto, había tenido el arte fronterizo de raíces chicanas sobre la frontera.

Las instalaciones dentro de espacios artísticos o lugares habilitados en las Universidades y Centros Culturales, siguieron siendo mayoría dentro del mapa de sitios, pero muchos trabajos abrieron nuevos puntos de experimentación en lugares con historia propia y ligados a la estructura de la frontera, que servirían para desarrollar una temática paralela entre la memoria colectiva, que aún permanecía en forma de ruina en esos lugares, y la visión particular e individual del artista al ponerlos en funcionamiento de nuevo. En general, los planteamientos de 1994 se orientaron hacia la

⁸⁴ Al ya conocido evento de Munster como Bienal de instalaciones en sitio específico se sumaron ya desde el 91, la exposición *Places with the past* en la ciudad de Charleston curado por Mary Jane Jacob y patrocinado por *Sculpture Chicago* y posteriormente *Culture in action*, en Chicago, siendo esta última la precursora de una nueva forma de trabajar en espacio público, que cambiaría el rumbo de los proyectos comisionados en EE.UU. N del A.

reestructuración local del imaginario fronterizo utilizando la frontera como punto común para la disparidad de opiniones.

En el 94, el concepto de curador independiente, sobre todo en proyectos de arte público, era casi inexistente en México, a diferencia de EE.UU. donde ciertos personajes como la renombrada matriarca de los eventos de arte público Mary Jane Jacob, había curado diversas exposiciones del tipo *Culture in action* (1991), marcando una nueva política cultural opuesta a las prácticas de arte público comisionadas por el Estado, promocionando la intervención de los artistas como actores sociales y rescatando públicos y espacios diferentes dentro del contexto de la ciudad⁸⁵. A pesar de este denotado cambio de rumbo en los eventos de arte público, InSITE, no tuvo en esa edición un curador central: cada institución tuvo sus propios curadores y el logotipo de InSITE e *Installation Gallery* sirvió como membrete legal unificador de todo el espectro artístico, y promotor específico de algunas de las intervenciones, tal y como había hecho dos años antes.

Carmen Cuenca, colaboradora del CECUT, creó *Comité de Baja California*, ya que no existía ninguna organización en la frontera que pudiera llevar a cabo este trabajo curatorial. En este Comité se reunieron instituciones interesadas como fueron el Instituto Cultural de Baja California, la Casa de Cultura de Tijuana y el propio CECUT. El equipo de expertos servía como jurado específico para elegir las obras de los artistas locales. Su intención era mantener una cierta diplomacia de colaboración, para incluir artistas del contexto fronterizo en un evento crecientemente dominado por fuereños. Además, Cuenca pensaba que sería interesante comparar cuales eran las formas de

⁸⁵ Miwon Kwon. 2002. *Del sitio a la comunidad en un nuevo género de arte público. El caso de "Culture in action" en One place after another*. Ed. Instituto de Tecnología de Massachussets, EE.UU. Pág. 100.

abordar el territorio y los puntos de vista divergentes entre artistas locales y foráneos⁸⁶. Carmen había trabajado en el INBA desde joven, tenía una excelente relación con la estructura cultural en México, y sabía que un programa que hiciera énfasis en lo regional sería bienvenido por las autoridades mexicanas. En perspectiva, esta fue una estrategia acertada para InSITE en esa edición, pues le permitió sobrevivir al cuestionamiento político de las comunidades locales, y sirvió de plataforma para un nuevo tipo de artista de frontera, que aunque reducido en número, contribuyó notablemente al éxito de la empresa. En muchos sentidos, InSITE 94 fungió como la verdadera inauguración de la serie, dejando 1992 como una especie de prólogo, escasamente conocido más allá del ámbito local, y con escasa repercusión en el futuro diseño del festival.

En cualquier caso, la cantidad de proyectos de InSITE 94 fue tan desbordante y fueron tantas las propuestas de diferente índole tanto temática como formal, que sería difícil establecer un eje común entre todas las intervenciones. Lo que está claro es que a raíz de ciertos proyectos y reacciones, no sólo por parte del público sino de los propios artistas invitados, que InSITE asentaría sus propias raíces como evento transformándose en cada edición con un nuevo patrón curatorial. De hecho, las mutaciones de InSITE solían ir siempre vinculadas a dos tipos de situaciones: por una parte la acogida del público y por otra, la repercusión de algunas propuestas en los artistas de la edición siguiente. Como veremos más adelante, algunas veces, no coincidirían. Posiblemente el hecho de no haber tenido al inicio una cabeza curatorial que hubiera querido someterlo a una lógica estricta, propició que creciera como un verdadero laboratorio de experimentación donde casi todo tenía cabida y podía ser ensayado. Con los años, estas premisas cambiarían, pero es innegable que el caos

⁸⁶ Entrevista a Carmen Cuenca. 2004. Tijuana.

logístico del 94 y la cantidad de propuestas que salieron a la luz, motivaron un clima de multiplicidad necesario dentro de un panorama artístico ilusorio⁸⁷.

No obstante la participación de varias instituciones, fue *Installation Gallery* quien se encargó de la organización general del proyecto, los programas educativos, las publicaciones y la mercadotecnia, función que seguiría ejerciendo hasta el 2000. A lo largo de los años, InSITE 94 serviría de precedente y modelo estructural para nuevos artistas locales que abordarían la región con una nueva óptica y metodología distinta a un mero discurso de identidad. Pero la misma directiva de InSITE reconocía que solo en contadas ocasiones se encontrarían artistas locales que respondieran satisfactoriamente a las expectativas del evento, como lo había hecho ERRE.⁸⁸ En la región de Tijuana no había escuelas de Arte, y la mayoría de los artistas habían sido autodidactas o se formaron en México DF y los EE.UU.⁸⁹

⁸⁷ Para 1994, de hecho, subvencionó quince de los proyectos, que contarían con los presupuestos más elevados de toda la exposición. Entre ellos se contaba con la presencia de artistas como Allan Kaprow, Anya Gallacio, Chris Burden, Mildred Howard y Yukinori Yanagi, así como la artista mexicana Silvia Gruner y los artistas locales Jean Lowe y Terry Allen que habían participado anteriormente en el FIR.

A su vez, y desde la ciudad de México, el INBA Y CONACULTA coordinaron 9 proyectos de artistas que en aquel momento representaban internacionalmente a México como eran Carlos Aguirre, Felipe Ehreberg, Helen Escobedo, Enrique Jezik y Yolanda Gutiérrez. En cierta manera, esos eventos curados y financiados tanto por *Installation Gallery* como por las estructuras federales mexicanas, adquirieron el rol de "columna vertebral" del festival, y sugirieron la necesidad de una mayor centralización curatorial. No será sino hasta el año 2000 que InSITE decidiese uniformar los valores de producción de los participantes, tratando de tener presupuestos similares para todas las comisiones.

Otras instituciones participantes para el 94 fueron el MCASD que patrocinó a la artista Estadounidense Nancy Rubins, el Centro Cultural la Raza con el puertorriqueño Pepón Osorio, el Museum Photographic Arts, el San Diego Museum Art en Balboa Park y el Mesa College de San Diego, que invitaría sobre todo a artistas jóvenes mexicanos que encontraron en InSITE una rampa para promocionarse, como eran Diego Gutiérrez, Sofía Táboas o Abraham Cruz Villegas, así como diferentes colegios y universidades en ambas ciudades.

El mencionado *Comité de Baja California* dirigido por Carmen Cuenca formó un equipo de curadores para producir la obra de algunos artistas de la región. En este grupo curatorial participaron aparte de Cuenca, Walter Boelsterly en representación del INBA. La forma de selección de los artistas fue "a la mexicana", en palabras de Carmen Cuenca, ya que fueron escogidos por proyecto presentado y no por invitación. De un total de 22 proyectos con artistas de la región de los cuatro municipios, Ensenada, Mexicali, Tijuana y Tecate, el Comité eligió nueve: Alvaro Blancarte, Carmela Castrejón y diversos proyectos comunitarios como era el caso de la Cooperativa Mexicali o el grupo EN-CON-TRASTE, entre otros. Uno de los proyectos seleccionados acabó por ser una verdadera revelación dentro de la práctica artística local fronteriza y en la propia dinámica del evento. La instalación del artista tijuaneño Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, se convertiría en uno de los puntos de referencia de InSITE 94, que además de sorprender a la crítica y los organizadores, tuvo un éxito inesperado a nivel audiencia. La obra de ERRE, sin embargo, se distinguió considerablemente de la mayoría de las propuestas locales que el Comité de Baja California seleccionó, no solo por el concepto de la obra sino por la forma en la que abrió un nuevo discurso sobre lo fronterizo y la situación de Tijuana, y el modo en que demostró la potencialidad de comentario de un artista residente en el contexto de la frontera.

Del Catálogo InSITE 94.

⁸⁸ De la entrevista con Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

⁸⁹ No obstante, desde 1993, InSITE ha venido ensayando otras formas de transformar los lenguajes locales. Por un lado, invitando a artistas jóvenes de la región a hacer sus estancias escolares en colaboración con el proyecto y poniéndoles en contacto directo con los artistas para asistirles en la realización de las obras. También se han desarrollado una serie de simposios académicos y

Centrándonos nuevamente en la exposición, ese año InSITE tuvo el tripe de propuestas con un total de cien participantes. La extensión de la exhibición abarcaba una geografía tan inmensa que tuvo que plantearse un recorrido “turístico” para que el público asistente al evento pudiera visitar de forma organizada los sitios. Se estableció un calendario donde se podía recorrer la exposición por zonas, abarcando una trayectoria desde Escondido a Playas de Tijuana. El recorrido estaba dispuesto de tal manera que fuera imprescindible cruzar la frontera. Esta parada ponía en relevancia las dificultades de la barda, planteando a los espectadores la necesidad de reflexionar sobre todo aquello que implicaba. La geografía del evento y la historia de los sitios, eran en sí, la principal instalación de proyecto. El arte como “acción liberadora” era controlado geográficamente por una frontera: para muchos, ver la exposición completa, habría sido un acto ilegal. Tal vez, se trataba de la misma barrera existente entre el curso de la historia y la temporalidad contemporánea, la diferencia entre la inmunidad del artista y una situación contradictoria pero real.

La magnitud del evento a nivel geográfico y su estar a caballo entre dos sistemas legales no fue uno de los mayores retos con los que se encontró InSITE. La cantidad de permisos necesarios para poder realizar cualquier obra en la frontera, debido a una serie de problemas jurisdiccionales, más el hecho de que era la primera vez que se intentara operar en esa zona⁹⁰, hicieron que InSITE 94 fuera, en cuestiones de organización, el más difícil de toda la trayectoria del evento⁹¹. Tal vez el hecho de que,

programas educativos durante la exposición en el que se intercambian conferenciantes de ambos países orientados sobre todo al campo didáctico universitario y proveyendo de un contexto crítico a la práctica artística de la frontera. N. del A.

⁹⁰ En ocasiones anteriores, el BAW/TAF, había desarrollado performances en la zona de la frontera, pero era la primera vez que se hacía una festival con un número tan elevado de piezas, donde muchas de ellas, se realizaban in situ en la frontera y a través de una estructura oficial de cooperación binacional, y no de forma clandestina. N. del A.

⁹¹ El evento tuvo una duración de cinco semanas, de septiembre a octubre de 1994, y durante esa fecha se publicaron más de 300 artículos sobre la edición, la mayoría en EE.UU., lo cual demuestra, el interés que InSITE había suscitado. De las 103 notas encontradas en diarios mexicanos a propósito de la muestra efectuada en 1994, sólo 14 examinaban las obras realizadas por artistas estadounidenses o de otros países, casi siempre de los mismos países (Kaprow Roloff, Yanagi). En tanto, los 94 artículos

con los años, la geografía se redujese considerablemente, se deba más a una búsqueda de simplificar el proceso, que a la ineficacia o falta de éxito de esa edición.

5.2. Evadir “lo fronterizo”.

Suzi Gablik, en su artículo *Estética de conexión, el arte después del individualismo* (recogido en el libro de Suzanne Lacy, *Mapping the terrain* que desarrolla el concepto de “un nuevo género de arte público”) plantea el paradigma ineludible sobre la capacidad del arte para conectar con la realidad cotidiana. Poder conjuntar ambas circunstancias era el reto para no volverse a plantear conflictos morales sobre la ética de las acciones artísticas, sobre todo cuando se representaban en el espacio público. El artista debía introducirse en el contexto social donde quería producir la obra interfiriendo objetivamente en la situación temporal del territorio. Al cuestionar la categoría tradicional del autor individual, la colaboración era el síntoma de una disposición comunicativa de la obra que enlazaba directamente con el postulado vanguardista de reconciliar el arte con la praxis social⁹². De esta manera el trabajo artístico cedía su independencia para cobrar una funcionalidad de acción que ayudase a solucionar las complejas situaciones sociales. Las desigualdades entre público y audiencia, creativo y no creativo, profesional y no profesional pasaban a un segundo plano. Gablik utilizaba la radical sentencia en *Flash Art* del artista Christo, para subrayar la ineficacia del individualismo como precepto romántico del artista:

El trabajo del arte es irracional y tal vez irresponsable. Nadie lo necesita. El trabajo es un gran gesto individualista que depende enteramente de uno

publicados en periódicos de EE.UU. sobre InSITE se interesaron por los latinoamericanos en 22 casos y las referencias fueron a muy pocos artistas (Ehrenberg, Escobedo, Gruner, Ramírez ERRE). Aunque titulaban que “InSITE breakes cultural boundaries”, su manera de informar exhibió sus dificultades para lograrlo.

Néstor García Canclini. 2000. *El arte público re-imaginado en la frontera* en *Intrusiones compartidas en Arte y sociedad en la frontera México/EE.UU.* Ed. Fondo de Cultura Económica de México (FONCA), México DF. Pág. 59.

⁹² El arte chicano había surgido dentro de una comunidad concreta como un instrumento al uso para poder reivindicar una cultura *recreada* con intención de mantenerse independientes y conservar ciertas raíces de su país de origen. El arte se convertía en una herramienta de identidad colectiva y servía para reivindicar sus derechos como pueblo con características propias. N. del A.

mismo... Yo creo que el artista puede hacer lo que quiera. Esa es la razón por la cual yo nunca aceptaría una comisión. La independencia es lo más importante para mí. "The work of art is a scream of freedom"⁹³.

Pero la colaboración de la que habla Gablik dentro del proceso de la obra en contra del "gesto individualista", no era tanto un cuestionamiento de la autonomía del arte como un síntoma de conciencia del problema y la voluntad de hacer frente a los conflictos que esa conciencia ponía en juego.

Tras esta breve explicación sobre la independencia del trabajo artístico frente a una situación social con características muy específicas. Surgía igualmente uno de las tensiones principales dentro de la concepción de un proyecto como InSITE. Esa necesidad de autonomía frente a lo que hasta entonces había sido el arte de frontera con raíces chicanas, fue para muchos, una oportunidad de segregarse de una ideología con la que no estaban de acuerdo en lo referente a la producción cultural.

InSITE se podría haber desarrollado en cualquier otra parte, pero da la casualidad que se dio en la región fronteriza de Tijuana y San Diego ⁹⁴.

Sin embargo, esta afirmación no puede por menos de resultar exagerada, y, al mismo tiempo, una estrategia premeditada para "inventar" un nueva formulación del arte en la frontera. Parecía, pues, que sólo reduciendo la significación de "lo fronterizo", lo artístico del evento podría ser puesto a resguardo. Visto como esquema para salir de una situación estancada en cuanto a imaginario artístico se refiere, tratar de desvincular lo específico de la frontera de la propia concepción del evento podría tener cierto sentido. Además, a lo largo de las diferentes ediciones, el modelo a seguir por muchos artistas, fue el de evadir conscientemente la presencia física de la propia barda y su construcción histórica. Pero si algo estaba claro es que InSITE sucedía porque era en

⁹³ Suzi Gablik. 1998. *Estética de conexión, el arte después del individualismo* en Suzanne Lacy, *Mapping, the terrain*. Bay Press. Pág. 78

⁹⁴ Entrevista a Osvaldo Sánchez, curador de InSITE 2000/05. 2003. México D.F.

la frontera. Y no en una cualquiera, sino en la frontera entre México y EE.UU. En primer lugar porque por el simple hecho de formular un cierto tipo de estrategia donde prevaleciera lo artístico, ya era una forma de asentar culturalmente una nueva práctica de acción en la zona, asegurándose una continuidad en el tiempo, una etapa nueva en un "tipo" de arte intrínsecamente social y contestatario. Pero fundamentalmente InSITE surgió en un momento muy concreto de la situación política entre ambos países, y sirvió también para formular un cierto tipo de agenda política. Efectivamente el evento si tomó un nuevo cauce a la hora de plantear la representación y el ejercicio visual de la propia barda, pero erradicar la noción de sitio específico en un contexto político y social tan fuerte, pudiendo trasladarlo "a cualquier otra parte", parece un acto totalmente pretencioso, y en ese sentido, entiendo que muchos artistas locales pudieran haberse sentido molestos a un cierto tipo de proceder del propio evento⁹⁵. No podremos negar que la frontera es un punto de atracción constante para el afuera, y es continua referencia de una situación global; un micromundo que ejemplifica a escala natural el resultado de una injusta administración de las riquezas y el tráfico de personas. Los lugares con una circunstancia política tan fuerte, son carne de cañón para un evento de las características de InSITE. Sin embargo, en este caso, la situación fronteriza fue utilizada a la inversa: las operatorias artísticas prevalecerían sobre las estrategias políticas o de protesta social, aunque sólo fuera aparentemente.

...InSITE es un proyecto que empezó desde un punto de vista artístico y nunca con una función de activismo político. Empezaron con instalaciones que pasaron al espacio público. En el 94, pensaron en incluir algunos artistas de la zona, había mucha gente con inquietudes artísticas, donde también estaban estos grupos de activismo social, pero según mi opinión nada de eso lograba convertirse en una expresión artística como tal. InSITE es un proyecto que sale del mundo del arte y no del activismo social. La intención no es

⁹⁵ Y los problemas con el origen político, no solo venían desde el punto de vista del problema de "lo fronterizo", sino a través de otra serie de factores determinantes; Michael Krichman, uno de los hombres más ricos de San Diego, había cuestionado una cierta estructura local hacia la forma de gestionar políticamente el arte y la cultura en la zona de San Diego. Abrir un puente con Tijuana significaba "romper" con una comodidad asentada, no sólo a nivel de públicos, sino también en los sectores y grupos de artistas y sobre todo, en la dinámica de las Instituciones. N. del A.

hacer obra artística que tenga incidencia directa con ese contexto. Es como confundir el grafito con la pintura de caballete. El grafito puede ser muy interesante, puede llegar a tener determinado valor estético, pero nunca será lo mismo. Y en este caso InSITE no es ese tipo de actividad, la manera que tienen de lidiar con lo público es otra, son estrategias diferentes. Trata de hacer que las operatorias artísticas funcionen en el espacio público y no que las operatorias políticas se muevan en el espacio artístico, que más o menos es el tipo de estrategias que utilizaban esos grupos⁹⁶.

Bajo otro tipo de estrategia, en lugar de transferir discursos de activismo político-ideológicos, los lenguajes utilizados servían como proceso alquímico para intensificar ciertos detalles de la situación fronteriza que no se habían expresado hasta entonces, o que habían sido opacados por el discurso político fronterizo. En 1994, por ejemplo, el tema de la oposición binaria entre México y EE.UU. estaba todavía latente en una gran parte de los circuitos culturales. InSITE pareció a muchos sugerir una revisión de esa postura, haciendo que la diferencia radicara en la intencionalidad del propio proyecto.

Las obras tenían que juzgarse por la manera en que la línea divisoria quedaba momentáneamente convertida en elemento común de una disparidad, por la forma en que su presencia suspendía, aún para sólo limpiarla de maquillajes, la realidad de la franja fronteriza. Claro está que la exposición unía y reconciliaba de forma abstracta, en pocas palabras artística, lo que es contradictorio y conflictivo de la realidad⁹⁷.

Reconciliar de una manera artística, tal y como explica en el catálogo del 94 Cuauhtémoc Medina, efectivamente demostraba los propios límites de acción que en esa reconciliación pudiera existir. En cierta forma, esto significaba un respiro para el propio evento y su postura dentro de la situación fronteriza. Si la experiencia artística servía para reforzar la imposibilidad de la barda fronteriza, ya no sería necesario tratar de cambiar el mundo más allá de esta circunstancia inherente a la propia condición del arte. Límites evanescentes que servían, sin embargo, para incitar a la reflexión. La

⁹⁶ Ídem. 95.

⁹⁷ Cuauhtémoc Medina. 1995. *Una línea es un centro que tiene dos lados* en el catálogo InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*. San Diego. Pág. 54.

propia capacidad de intervención del género instalación, reforzaba la noción de acción momentánea e inmediata en el contexto como punto de corte ante la magnitud de monumento estático que tenía. ¿Pero, es que acaso las acciones del TAF/BAW habían ido más allá de los límites impuestos por la inmunidad artística?

Los artistas no son una masa de partido, hay gente que no le interesa la política y le interesa lo público. Hay otros que tienen una cierta conciencia e interés por la globalización. Pero el terreno del arte no es instrumental, el arte tiene contenidos propios⁹⁸.

La autonomía del arte en contra de la instrumentalización del mismo, dio lugar a malentendidos, sobre todo en un espacio con la problemática de la zona fronteriza. Conviene aquí hacer un paréntesis para examinar esta cuestión en toda su dimensión. La ambición de restaurar el vínculo del arte con la realidad social, que W. Benjamín describía en *El autor como productor*, bajo un enfoque materialista, es el principio rector de la actividad artística de las vanguardias a partir de 1920⁹⁹. El “fracaso” de las mismas, se pudo constatar en la asimilación de la labor crítica y “anti-artística” de la vanguardia por parte del arte autónomo; los gestos de negación se habían convertido en acciones legitimadas¹⁰⁰. Pero puede ser que esta experiencia motivada por la vanguardia, sirviera para sugerir que era inevitable que existiese una cierta autonomía entre el arte y la “praxis vital”¹⁰¹, para que la acción artística pudiera mantener un cierto valor crítico. Tratar de superar el *status* de autonomía del arte respecto a una praxis, no era garantía de una libertad de movimientos, porque en cierta manera, la propia acción

⁹⁸ Entrevista a Osvaldo Sánchez. 2003. México DF.

⁹⁹ Walter Benjamin. 1975. *El autor como productor* en Iluminaciones III. Ed. Taurus, Madrid

¹⁰⁰ Recordemos que muchos de los miembros del BAW/TAF, habían dejado al grupo porque consideraban que este se estaba introduciendo en una forma de proceder a nivel internacional, que se distanciaba de los preceptos iniciales. Asimismo muchas de las estrategias del arte fronterizo y varios de sus postulados estaban siendo asimilados por otros artistas, perdiendo su valor como acciones de protesta. Un proceso a la inversa del ocurrido entre el arte autónomo y la acción de las vanguardias. N. del A.

¹⁰¹ *Cuando el arte y la praxis forman una sola unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (...) que requiere el concepto de finalidad.* Jorge Ribalta. Un arte útil (Notas para el espectador de *Domini Público*). Pág. 126.

artística se veía condicionada por una finalidad obligada, convirtiéndose simplemente en un instrumento.

Esto no quiere decir que la autonomía del arte presuponga una desvinculación obligada del artista en el contexto social, sobre todo cuando se trata de arte público y en zonas tan afectadas políticamente como es la frontera. Al asimilar las obras otras prácticas sociales como puede ser el periodismo, la publicidad, la educación e incluso el activismo político, el artista y el público dejaron de ocupar su lugar tradicional. Pero no por ello se llegó a la liquidación de la autonomía del arte¹⁰² sino que, más bien, a la purificación de las tareas del arte y otras disciplinas. Lo que ocurrió con el "arte fronterizo" fue que se había convertido prácticamente en una metodología de acción con un valor ideológico inherente con fines específicos. Dejo de ser político para convertirse en una ideología donde se negaba cualquier posibilidad de autonomía en la creación. Lo que el evento y sus directores querían era ser autónomos de una forma de proceder que existía en la práctica cultural fronteriza, a ambos lados de la frontera, que no permitía otra forma de actuación. Utilizando el estandarte de "lo artístico" podían alejarse de "lo fronterizo" como conciencia ideológica, lo cual, no dejaba de ser también una acción política, que, por otra parte, sólo podía ser posible en un territorio tan afectado como era la frontera.

La ciudad de San Diego con sus guetos culturales, nunca podría tener un circuito artístico con una cierta fuerza. En Tijuana la actividad artística era particularmente escasa. El arte fronterizo había sido la única posibilidad de arte, por eso, desvincularse de esa posición paternalista y atacar directamente a lo fronterizo como postura ideológica de instrumentalización artística, era la única posibilidad de crear un contexto

¹⁰² Cuando hablo de autonomía del arte no me refiero a ciertas formas legitimadas por la noción misma de autonomía, en especial a un arte público concebido únicamente como arte "exposición". N. del A.

plural, y dar lugar a una multiplicidad de opiniones sobre el contexto, consolidándose como practica cultural en el tiempo. ¿Una nueva era para el arte fronterizo?

Para algunos críticos y comentaristas, pero sobre todo para los artistas locales, InSITE era un evento anexo al TLC (Tratado de Libre Comercio de América del Norte que, a partir del uno de enero de 1994 inició el proceso de creación de un mercado común de servicios y bienes entre EE.UU., México y Canadá). Ciertamente, la posibilidad de un InSITE estribó en haber encontrado el clima propicio para obtener financiamiento a ambos lados de la frontera, producto en buena parte de la retórica y expectativas de la integración económica. Pero no creo que sea justo encadenar al evento automáticamente al proceso del TLC, ya que aunque probablemente este momento histórico propiciase una actividad cultural de cooperación binacional para cubrir cierta agenda política, creo que el festival era más una consecuencia temporal, que el resultado de una estrategia política de los gobiernos. No obstante, hay que apuntar que el TLC, al igual que los mecanismos de flujo laboral no incluyó los intercambios artísticos ni culturales en el libre comercio. El acuerdo comercial fue gestionado por las autoridades de EE.UU. residentes en Washington, y las mexicanas desde la capital, ambas ciudades muy lejanas política y culturalmente de las dos Californias. Como en otros acuerdos de libre comercio, se observa cierta independencia entre los convenios económicos y la interacción cotidiana de las fronteras, entre la macroeconomía y la dinámica de los intercambios culturales, sobre todo en un evento como InSITE, donde en cada edición, los cambios van sujetos a una reflexión interna a través de la repercusión de las obras, más que a decisiones políticas, e incluso, del propio mercado del arte.

Lo que está claro es que InSITE inició un debate donde las fronteras adquirieron valores definitorios para la cultura de nuestro tiempo, antes de que su significado estuviera incluido en los discursos artísticos sobre lo global y lo local. Globalización e inmigración se convertían en palabras clave, y la frontera México-EE.UU., en el lugar específico para la representación de las mismas. InSITE 94 sirvió para catalizar estos conceptos y para reflexionar sobre la utilización estereotipada de los mismos. En palabras de Néstor García Canclini¹⁰³ si para 1997, InSITE se había convertido en uno de los acontecimientos más importantes de arte internacional junto a las bienales de Johannesburgo y del MERCOSUR, era porque contribuía a una nueva cultura elaborada sobre "rupturas de fronteras, nacionalidad, etnicidad, globalización, inauguración y choque de culturas"¹⁰⁴. Es muy probable que muchas de las obras que discurrieron a lo largo de estos diez años por InSITE, sobre todo en su última edición del 2000, pretendieran poner a prueba este tipo de hipótesis que habían sustituido a las teorías de oposición binaria que caracterizaban al imaginario fronterizo, ya que no todas las fronteras eran reductibles al mismo tipo de metáfora¹⁰⁵. De nuevo InSITE quería desvincularse de cualquier tipo de discurso ideológico que redujera la frontera a una visión única, o por el contrario, trasplantase la frontera entre México y EE.UU. a cualquier metáfora sobre límites.

¹⁰³ Néstor García Canclini, sociólogo y director del programa sobre Estudios Urbanos de la Universidad Metropolitana en D.F., recoge en su libro *Culturas Híbridas* su pensamiento acerca de los efectos culturales de la privatización, las formas de recepción por parte del público de los medios de comunicación, y los diferentes usos que hacen de ellos los grupos sociales. Sus teorías hablan de las nuevas estrategias de investigación sobre cómo concebir y plantear las luchas existentes entre la cultura y el poder, entre las lógicas de mercado y de producción y sobre todo entre la modernización y la democratización. N. del A.

¹⁰⁴ Néstor García Canclini. 1999. *La frontera: México y Estados Unidos en las artes visuales*. Conferencia que se llevó a cabo en el Primer foro de las Artes Plásticas en la L.A.P. Pág. 1.

¹⁰⁵ *América*, de Yukinori Yanagi, consistió en colar sobre una pared 36 banderas del continente americano hechas con cajitas de acrílico llenas de arena coloreada. Las banderas estaban interconectadas por tubos de plástico dentro de los cuales viajaban hormigas que iban corroyendo cada una de las banderas nacionales. En esta obra se tratan los límites y las fronteras para exaltar los datos de nomadismo y flujos transfronterizos. Esta posición favorece la posibilidad de que artistas de diversos países hagan enunciaciones en fronteras o ciudades de intenso intercambio multicultural, sin importar de que país se trate y, sobre todo, sea cual sea el conflicto específico que allí suceda. N. del A.

5.3. La situación fronteriza en la producción artística de InSITE 94.

Si podía pensarse que la situación mundial respecto a las fronteras podía condicionar la práctica artística de InSITE 94, no sería del todo acertado, ya que para esa edición el interés común seguía siendo la reformulación de un significado local respecto a un arte, el chicano, que había acaparado el objeto (la frontera), convirtiendo la representación en un instrumento para continuar con un único discurso político-ideológico.

Es una zona tan fuerte que casi es imposible no dar un mensaje. Todos esperan de ti que lo des, y preferiblemente de izquierda. Somos artistas, y parece que por eso debemos inscribirnos dentro de una corriente teórica¹⁰⁶.

El peso de los “fronterizo” marcó todas las ediciones de InSITE, y aunque en el 94 fue especialmente significativo, todavía en el 2000, algunos artistas se sentían presionados por este condicionamiento. Para el artista Carlos Amoraes, participante en InSITE 2000, el discurso premeditado sobre “lo fronterizo” y su contenido social, no era más que un impedimento anexo al propio estereotipo de la imagen del artista actual.

Sin embargo, en el 94, artistas como Silvia Gruner, encontraron en el propio proceso independiente de la obra, una razón social fuertemente ligada a la estructura de la frontera como idea¹⁰⁷:

...sin quererlo se había convertido en un acto público identitario dando un giro inesperado a mi propia idea individual como artista. El proceso de la obra había sido el encargado de unir la idea individual con la comunidad, convirtiendo la pieza en un espacio público¹⁰⁸.

Como podemos leer en palabras de Silvia Gruner, la concepción personal de la obra, tomaba un cariz radicalmente diferente al encontrarse ubicada en un contexto como el

¹⁰⁶ Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México D.F.

¹⁰⁷ *La mitad del camino/The middle of the road*, fue una obra de importante trascendencia para el devenir de InSITE. La artista mexicana Silvia Gruner, trabajó durante varias semanas con un artesano de la Colonia Libertad, en Tijuana, en la construcción de varios cientos de figurillas de la Diosa azteca Tlazaltéotl. Posteriormente las esculturas fueron colocadas en el trozo de barda que atraviesa la colonia, museificando en cierta forma, ese espacio tan significativo. Las figurillas fueron desapareciendo con el tiempo, ya que muchos de los que cruzaban furtivamente se las llevaban consigo a forma de talismán en el difícil camino hacia el otro lado. N. del A.

¹⁰⁸ Entrevista a Silvia Gruner. 2003. México D.F.

fronterizo. El *site specific* de la región, era un peso demasiado fuerte para ser disgregado en tan corto espacio de tiempo, por eso, y a pesar de que en esta edición hubo algunas obras que llevaron la concepción de frontera al terreno de lo individual, el peso “de lo fronterizo” como arma social de identidad común, trasladaba lo personal a la esfera de lo local, sin conseguir un camino recíproco de vuelta.

Además, había algo que, a diferencia de otros muchos proyectos del género, seguía teniendo una particular importancia en InSITE: la geografía continuaba siendo vital para la conceptualización de los espacios.

5.3.1 La importancia geográfica de la frontera. Nuevos filtros para observar el paisaje fronterizo.

En el capítulo anterior analizamos la obra de Ulf Rollof, como planteamiento de obra *in situ* donde el contexto fronterizo era primordial para el desarrollo de la propuesta. Esta obra sirvió para determinar la importancia geográfica de la frontera en la edición de 1994.

La propia frontera y sus restricciones condicionaban el campo de acción. En el 94, artistas como Terry Allen, vieron censurada su obra “por atentar contra el orden público, dadas las condiciones de su intervención acústica”¹⁰⁹. A lo largo de la historia de InSITE, la censura en el acto creativo sería la protagonista de varios episodios. No sólo en el centro de las adversidades como era la propia frontera, sino a espacios consecuentes de la dinámica fronteriza como eran las maquiladoras o transportes públicos, donde ni siquiera la inmunidad artística tenía la oportunidad de intervenir.

¹⁰⁹ Todavía en la edición del 2000, algunos artistas como Walter Riedweg y Mauricio Dias tuvieron problemas a la hora de trabajar cerca o en la barda. Ellos habían pensado en hacer un túnel que pasara por debajo de la barda como caja negra para colocar su instalación MAMA. Al final se tuvieron que conformar con un espacio central a la entrada de la garita de San Isidro, a unos metros de la frontera por la imposibilidad de intervenir en la barda, además de las posibles susceptibilidades que la temática de la instalación podría suscitar entre ciertos sectores del público. Igualmente, Valeska Soares tuvo que colocar una frase aclaratoria en su intervención *in situ* en la frontera, porque, al parecer, no todos parecían estar conformes con el enunciado. N. del A.

Por eso en InSITE 94, la mesa directiva de *Installation Gallery*, se encargó como si de un curatorium se tratase, de mostrar posibles lugares de acción para las obras, con la intención de, primero, evitar problemas logísticos y de permisos; segundo, mapear de forma consciente la geografía y de forma paralela la historia de la región fronteriza. En cierta forma predisponían a trabajaren lugares específicos, como la Estación Santa Fe DEPOT o el casino de Aguas calientes, ambos sitios “abandonados” con un peso histórico dentro de la región. Esta metodología seguida por la junta Directiva¹¹⁰ de InSITE, era una especie de labor de rescate y reinterpretación de las historias locales de la zona, para poner puntos en común entre ambas ciudades.

El espacio de Tijuana todavía no había sido descubierto potencialmente por muchos artistas, por lo que el cruce se convirtió en el eje principal de la mayoría de las propuestas. El “lugar” de la frontera como espacio de tránsito, siguió siendo la elipse común para la mayoría de los proyectos, dejando la mayoría de las acciones al borde de la línea, descuidando nuevamente los lados.

En la reseña del catálogo de InSITE 94, Dave Hickey, puso de ejemplo la obra de Ulf Rollof (InSITE 94), como “un filtro cultural a través del cual el espectador, necesariamente, debía ver esta cultura a la orilla del Pacífico¹¹¹. El artista había colocado una vía férrea circular de dieciocho metros de diámetro en la vieja estación de ferrocarril de la Colonia Libertad, en Tijuana, donde un solo riel conectaba a México con EE.UU. La pieza de Rollof era una forma de oposición ante este cese de movimiento interrumpido que provocaba la frontera imposibilitando al tren adquirir velocidad. El riel circular ofrecía una alternativa de movimiento constante. Lo interesante de la pieza,

¹¹⁰ Aunque la edición del 94 no tuvo un marco curatorial, la mesa directiva tenía claro hacia donde debían de orientarse los proyectos. Los sitios elegidos para muchas de las representaciones, estaban meditados por la propia Directiva, que sabía el mapa cartográfico que InSITE 94 quería crear. N. del A.

¹¹¹ Dave Hickey. 1995. *Sitegeist* en el Catálogo de InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 65.

más que el hecho de confirmar la imposibilidad de movimiento que provocaba la barrera, estaba en la fila de abetos que había colocado paralela a la visión del sujeto que se subía a la silla-vagón. El pasajero siempre veía el paisaje fronterizo filtrado por una cadena de árboles que le permitían ver el espacio a intervalos. Los abetos filtraban la visión de igual forma que el bagaje cultural y la constitución individual de cada uno, modifican las impresiones de lo visto.

"Solo al reconocer esto se puede respetar al otro"¹¹².

Rollof colocaba la barrera de abetos imitando el paisaje de su lugar de origen como metáfora de un filtro interior, que transformaba las estructuras externas a priori, aunque el paisaje en cuestión fuera la barda fronteriza. Al final las dos bardas, la física y la simbólica filtraban a su manera la manera de ver las cosas. InSITE pretendía en el 94 abrir las posibilidades con una amalgama de filtros recompuestos en diversos lenguajes para desdibujar el paisaje fronterizo de un fotograma único. Bajo el efecto de las intervenciones de los artistas, la frontera volvía a reconstruirse en forma de parches, tal y como la describía Carmen Cuenca.

Creo que el proyecto ha ido cambiando en términos de entender primero o por lo menos enfocarse a la frontera como una franja geográfica para pasar a entenderla en una forma mucho más fluida, donde esa frontera se mueve hacia un lado y hacia el otro constantemente y también no enfocarse solo en lo que la barda no deja pasar sino en lo que la barda deja transcurrir¹¹³.

5.3.2. Out of place.

Finalmente, antes de acabar este capítulo y una vez explicada la intencionalidad de InSITE respecto a lo fronterizo en la edición de 1994, haré un breve inciso para salirme

¹¹² Ulf Rollof. 1994. *23 de septiembre de 1994* en la Guía InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 156.

¹¹³ Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana

de la logística interna del evento y tratar de establecer la visión que se seguía teniendo desde fuera.

Según los artistas locales, InSITE estaba “out of place” debido a su falta de interés por la producción local. Los artistas chicanos de la frontera, lo consideraban “extra place”, reprochando nuevamente la invasión del espacio fronterizo en pro de metáforas artísticas adyacentes que no se preocupaban políticamente por la situación de las comunidades fronterizas.

Ambos sectores pretendían que InSITE “representara” lo que, según ellos, era lícito en la frontera. Por un lado, los valores del arte fronterizo, y por otro, la producción local, sectores que, curiosamente, habían caminado siempre por senderos prácticamente opuestos.

Yo creo que en todos los eventos que pretenden un reto en la utilización de sus lenguajes, siempre hay un nivel de incomunidad en el área. Este tipo de tensión es el que se suele crear entre las expectativas locales y un proyecto que trata de potenciar lo local pero desde otro tipo de intenciones. InSITE no quiere ser representativo de lo que la gente está haciendo en la zona. En el mundo artístico en México y sobre todo en provincia hay una falsa idea de la representatividad como mecanismo del arte¹¹⁴.

Esta afirmación de Osvaldo Sánchez se realizó diez años después de InSITE 94. Para entonces, la relación con el arte fronterizo de los ochenta era apenas inexistente dentro de la idea curatorial del evento. Sin embargo aún hoy existe una cierta tensión acerca de la representación de los artistas locales en el evento, precisamente por el grado de especificidad y tensión que tiene la zona fronteriza. Por el contrario, para muchos artistas jóvenes de Tijuana que habían empezado a desarrollar su carrera en los años de gestación del proyecto, este se había convertido en parte del desarrollo y presentación del arte contemporáneo internacional en la frontera a través de una metodología de acción nueva para ellos. Más que una estructura ajena a la frontera,

¹¹⁴ Entrevista a Osvaldo Sánchez. 2003. México DF.

InSITE se había transformado en una nueva práctica cultural donde el artista, curador y crítico "internacional" tenían plena visibilidad; nuevas ficciones fronterizas vaticinaban una época diversa para la práctica artística en la frontera. Sin embargo y volviendo a lo formulado en un principio, decir que InSITE podría haberse desarrollado en cualquier otra parte, es tan absurdo como decir que la frontera es un invento inocente para no pasar al otro lado. Que haya nuevas fórmulas y agentes para expresar "lo artístico" en un territorio específico, no implica que la frontera, mientras exista como tal, pueda perder la insidiosa capacidad de transformar las operatorias artísticas en absurdos intentos "políticos" por transformar el espacio ya sea este geográfico o público.

5.4. Reformulando el uso de los sitios. Itinerarios de InSITE 94.

Sería imposible explicar cada una de las metodologías llevadas a cabo por los 101 artistas que participaron en la edición de 1994, pero en general, los trabajos se desarrollaron alrededor de tres espacios (en su doble acepción arquitectónica y cultural): la calle y los espacios públicos concretos¹¹⁵, el museo/galería y otros espacios cerrados que habían tenido una significación histórica en el pasado, pero que ahora se habían convertido en lugares abandonados, ruinas de monumentos o habían tomado una función diferente para la que en un principio fueron construidos. Sin embargo, me gustaría destacar que en InSITE 94, no hubo ninguna temática específica, y las obras siguieron caminos muy diferentes. Era la primera vez que un evento de este calibre se llevaba a cabo en la zona, ya que la experiencia del 92 fue un prelude y su base de experimentación correspondía también a su capacidad de acción. En este caso, me centraré en aquellos procesos que motivaron una serie de obras, las cuales, serían

¹¹⁵ La mayoría de las obras de InSITE 94 que se realizaron en espacios públicos al aire libre, eran lugares estratégicamente situados con una cierta simbología para el público, sobre todo lugares céntricos o lugares de reunión habitual, entre los cuales paradójicamente estaba siempre presente la propia barda. N. del A.

como ejes de análisis y reflexión dentro del propio proceder del evento y que servirían para encadenar el siguiente.

Sin renunciar a la idea de autonomía del arte fundamentada como proceso alternativo y crítico, algunas de las obras que se desarrollaron en el 94 propusieron ciertos temas y formas de discusión desde una perspectiva contrastable, que iba más allá del concepto binomio/identidad política del arte fronterizo, y que trataban de encontrar en el espacio específico de la frontera una nueva forma de reformular el paisaje. A pesar de que estas obras empezaban a desvincularse del activismo político característico del arte fronterizo de los ochenta y de la militancia social, su relación con el espacio público de la frontera distó mucho de ser puramente estético¹¹⁶ para distraer conflictos sociales y ocultar intereses corporativos.

Muchas de las obras de InSITE 94 querían demostrar que el arte no era o no debía ser un simple medio de transmisión puesto al servicio de un grupo social, pero que tampoco podía permanecer impertérrito ante un contexto como el fronterizo, esquivando cualquier intervención de tipo político. La dificultad estribaba en cómo activar mecanismos de acción social y política sin acabar convirtiéndose en formas de acción teatral o representación puramente simbólica. Según el artista alemán residente en San Diego, Olav Westphalen, había dos estrategias a seguir para afrontar el espacio y la problemática de la frontera: O bien atacar frontalmente y crear una zona libre en territorio extranjero (como habían intentado “los artistas de la frontera”), o infiltrarse (camuflado) con o sin huellas hasta el propio corazón de la bestia. Con diferente fortuna, InSITE 94, se manejó entre ambas direcciones.

¹¹⁶Un movimiento tal quiere ante todo proteger la autonomía del arte (esteticismo burocrático), aislando la práctica artística de asuntos políticos críticos, y a continuación imponer esta práctica purificada en el dominio público (exhibicionismo burocrático) como prueba de su responsabilidad. Una obra tal funciona en el mejor de los casos como decoración urbana liberal. Krzysztof Wodiczko. 1987. *Strategies of Public Address* en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*. Dia Art Foundation-Bay Press, Seattle. Pág. 41.

En InSITE 94, la división geográfica que marcaba el espacio fronterizo, fue lo que fundamentalmente definió el carácter de sitio específico de las intervenciones. Las instalaciones se repartieron de tal manera que llevaban al espectador por un recorrido de la frontera a través de los sitios y la historia particular de la región, a fin de recuperar el espacio fronterizo de las dos ciudades como un todo en su conjunto. Con gran acierto, Michael Krichman y la mesa directiva de *Installation Gallery*¹¹⁷ habían seleccionado una serie de lugares para llevar a cabo las intervenciones que reestructuraban la zona fronteriza como espacio, vinculando necesariamente a las dos urbes que, a pesar de la frontera, no tenían porque ser diametralmente opuestas.

Al hacer de la historia parte inherente al espacio físico fronterizo, se podría volver a construir un mapa que deconstruyese la visión unitaria de la frontera y superase las relaciones de oposición y diferencia del arte de los ochenta, que, desde otra perspectiva, también formaba parte de una ideología unidireccional. Aunque en esta edición de InSITE no hubiera una cabeza curatorial, si se programó la dirección del evento para que cobrase un cierto sentido. Si en InSITE 92, la intención había sido unificar el campo de las instituciones en San Diego, descubriendo, casi de casualidad, instituciones en Tijuana, en InSITE 94, se trataba de unificar ambos espacios, no solo a nivel institucional, sino a través de la propia geografía del sitio, demostrando que la zona fronteriza era la unión de dos lugares con un pasado común. De esta forma la dicotomía de lo binacional se transformaba en binacional colaborativo.

¹¹⁷ En la edición del 94, no hubo un equipo de curadores, y los artistas fueron seleccionados o invitados por las propias corporaciones que patrocinaban el evento. Por eso la mesa directiva de InSITE trató de tematizar el evento desde otra perspectiva, en este caso, la elección de los lugares a intervenir. Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

El género de la instalación y su capacidad de intervención en el aquí y el ahora de la realidad fronteriza sirvieron como *modus operandi* para rescatar algunos lugares del imaginario fronterizo -a través de modificaciones *in situ*- que o bien habían sido olvidados con el paso del tiempo, o bien habían cobrado un único significado camuflando los discursos paralelos a través de estrategias de poder circundantes a la política urbanística de la zona. Las instalaciones elaboradas en la mayoría de las locaciones que no eran espacios museísticos, realizaron su dimensión política y social, así como en el significado histórico de los mismos. Su incidencia en el espacio no se basaba en una reestructuración del espacio físico arquitectónico en sí, sino que se trataba de exteriorizar cuales eran las relaciones entre el espacio físico de la intervención y el contexto social de la zona fronteriza. En el capítulo tercero, hicimos una reseña puntual sobre el pasado histórico de las dos ciudades. Ambas urbes habían tratado de salir de su condición periférica, construyéndose un pasado capaz de satisfacer su necesidad mitológica. La realidad fronteriza quedó escondida tras un montón de enunciados puestos en práctica a través de ciertas construcciones que trataban, sobre todo, reclamar un pasado, aunque este no fuera legítimo. En InSITE 94, la selección de los lugares y la cualidad de las intervenciones, trató de recorrer la geografía fronteriza, a través de caminos anexos, diferentes al pasado que había sido escrito en los libros, e incluso, el que se habían formado sus propios habitantes.

Esta estrategia se vio clara sobre todo en dos espacios utilizados por algunos artistas:

El casino de Agua Caliente (Tijuana) y la Estación de Santa Fe DEPOT¹¹⁸ (17) (San

¹¹⁸ La Estación Santa Fe DEPOT (diseñado por los arquitectos John R. Bakewell de San Francisco y Arthur Brown, Jr), substituyó a la Meridional Victorian Station de 1887. Fue construida para conmemorar la exposición internacional de Panama-California de 1915-16 que celebraba la culminación del Canal de Panamá, como muchos de los edificios de San Diego, incluido el complejo cultura de Balboa Park. Hoy en día, es un museo del ferrocarril y archivo histórico. La mayor parte de la zona de depósito de mercancías esta vacía y en estado de abandono. En InSITE 94, fueron nueve los artistas que intercedieron en el espacio de la estación: Johnny Coleman, José Bedia, Yolanda Gutiérrez, Robert Therrien, Mildred Howard, Felipe Ehrenberg, Eugenia Vargas, Yukinori Yanagi y Enrique Jezik. N. del A.

Diego). Ambos lugares habían sido importantes puntos de referencia en el pasado¹¹⁹ de la frontera desde diferentes perspectivas, y los dos formaban parte del “mobiliario” que ambas ciudades habían necesitado para recrear un pasado con lugares de referencia. Los dos espacios se habían convertido en lugares de intenso tránsito y parte imprescindible de la estructura económica que había creado la división geográfica. Tras su clausura en 1946, el Casino de Agua Caliente pasó por diferentes funciones. Constituía uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad, de arquitectura neocolonial y mozárabe, decorado con lujo y detalle. Durante muchos años, la economía fronteriza había dependido de esta clase de centros de juego y disipación; la ciudad de Tijuana como emblema de la diversión desenfrenada, donde los “deseos” se hacían realidad¹²⁰, con vacuos lugares para el exceso. A partir de la década de los cincuenta, se intenta limpiar el buen nombre de Tijuana de todo imaginario pseudo fantástico creado desde fuera hacia dentro, el casino se clausura, y se reutiliza el espacio con otros fines “más lícitos”. Hoy en día, paradójicamente, es un centro escolar y cultural público, que oferta una serie de servicios gratuitos. La artista galesa, Anya Gallacio colocó en las grietas de la fuente y la alberca del antiguo Casino, pequeños trozos de lámina de oro falso. La ruina forrada de oro, refería al antiguo lujo que había tenido el suntuoso edificio. Para Gallacio, su obra enfatizaba la función del oro en el proceso cultural, desde la significación del mismo para la cultura Azteca, a su cambio de uso y concepto de valor, ante el entusiasmo provocado en los nuevos colonos. Gallacio

¹¹⁹ *Casi un siglo antes, la exposición Panamá-California había inventado un escenario en miniatura que simbolizaba el pasado colonial hispánico en la región de San Diego. Fue durante esta época donde se levantaron la mayoría de los edificios emblemáticos de ambas ciudades, y a partir de entonces, el desarrollo urbanístico fue aumentando paralelamente, aunque desde perspectivas muy diferentes. La acción cultural de la frontera se fue formando a partir de ese pasado y también a partir de lo que ese imaginario evocaba en los que venían de fuera.*

De la entrevista a Olivier Debroise. 2003. México DF.

¹²⁰ Norma Iglesias. 1991. Entre yerba y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Ed. El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, Baja California.

En una exhaustiva investigación sobre el fronterizo, la autora reproduce la concepción del mito de la frontera, como un complejo llevado a cabo desde fuera, como espacio propicio para excesos, para la trasgresión; “Una especie de confin lejano donde termina la civilización y los valores se ponen a prueba”.

Entrevista a Norma Iglesias. 2003. Tijuana.

mostraba al ex glamuroso Casino de Agua Caliente como el reflejo “dorado” del poder de los norteamericanos que cruzaban la frontera.¹²¹ Al mostrar esas paradojas en el espacio en ruinas, también establecía el cambio de los enunciados a lo largo de la historia de los sitios. El casino seguía siendo visible para todos como estructura arquitectónica, pero su función, parecía reformada a través de la dinámica de los tiempos. El paisaje final era un espacio enigmático, en contraste entre la ruina y la apariencia; algo que no se alejaba mucho del espacio fronterizo.

Sin embargo, aunque las obras pretendían intervenir más allá de la mera alteración del espacio arquitectónico preexistente, su efecto era más sobre el paisaje como escenario, que sobre el discurrir cotidiano de la vida en la frontera. A pesar de que muchas de las obras habían tratado de abandonar el espacio del museo y la galería para enfrentarse a espacios ubicados dentro del contexto real, los espacios utilizados tendían a convertirse en lugares “expositivos” donde se recreaba una escenografía concreta que evocaba una resignificación de la historia de ese espacio. Es por eso que en InSITE 97, el interés de los curadores y la directiva del evento, una vez conseguido que el proyecto fuera de cooperación binacional, era que ambos espacios (Tijuana-San Diego) existieran como lugar de intervención en la misma medida. Se trataba de interactuar de forma recíproca con el público, no sólo el público del arte sino el público local, aquel que vivía día a día la realidad fronteriza.

5.4.1. Intervenciones *in situ*. La barda fronteriza.

Las intervenciones del TAF/BAW y otros grupos activistas fueron con la barda de telón de fondo, o bien actuando sobre ella; La barda era una presencia no solamente

¹²¹ Extractos del pensamiento de Anya Gallacio recogidos en el *Union Tribune* de San Diego. 22 de septiembre de 1994. San Diego.

simbólica, sino físicamente complicada. La vigilancia era y es extrema (sobre todo a partir de 1994) y todo cuanto se desarrolla literalmente a su lado, necesita de permisos especiales y es sometido al más estricto análisis por parte de las autoridades, habilitando un ejercicio de censura. Es por ello que los grupos activistas de los ochenta encontraron en la barda una forma eficaz de acometer contra la injusticia de las normas y jugar al filo de la navaja, en el más amplio sentido de trasgresión al sistema de poder. Por eso la mayoría de las intervenciones, trataban de hacerse visibles en la frontera, visibles sobre todo a los sistemas de vigilancia, esperando no pasar desapercibidas. Estas acciones casi siempre aludían a la falta de correspondencia entre el discurso de las autoridades sobre acogida y cooperación a favor de los inmigrantes, lejanas del todo a la operación de la realidad.

El concepto de especificidad de sitio parecía perderse cuando se actuaba en plena frontera. La presencia monumental era tan fuerte, que ninguna acción podía sobrevivir a ella, si no fuera para reforzar su imagen totalizadora y convertir la acción en un acto utópico con pretensiones reales, sin embargo.

Al saturar el espacio de la representación, al imponer una presencia demasiado visible, la imagen desplazaba al propio objeto. La representación se hacía entonces omnipresente, excluyente a la memoria, diluyendo la intervención en el presente, imponiendo una imagen fija de la realidad. Esto sugería una especie de violencia simbólica ejercida por las formas mismas del discurso fronterizo. Y cuanto más se trataba de violentar la materialidad de su presencia por medio de la acción de protesta y la reivindicación como mecanismo de acción, más potente se hacía su presencia, imposibilitando cualquier cambio. Sobre todo porque estos actos se veían coartados

por la propia representación artística, ya que, en realidad, se trataba de “escenificar” una acción de protesta contra la frontera.

La obra de Terry Allen, *Cross the razor/Cruzar la navaja*, se desarrolló en la barda, precisamente para ironizar sobre las acciones utópicas protagonizadas por el arte fronterizo de los ochenta. Allen instaló dos furgonetas habilitadas como plataformas móviles cargadas de altavoces, que servían para mandarse mensajes de un lado al otro de la barda. La frontera era tan absurda como el acto de mandarse un mensaje a voces a tan solo unos metros de distancia: era tan surrealista que hacía necesario el uso de unos altavoces para hablarse al oído. Según relataba el propio artista, la mayoría de los curiosos que se acercaron a los furgones, utilizó los altavoces para soltar una serie de insultos e increpaciones, pero que, sin embargo, aludían al mismo binomio de asimetría de poder y proclamación de las diferencias culturales¹²² que muchas acciones artísticas llevaban implícitas en sus discursos.

Con la obra de Allen se inauguró una serie de trabajos que tratarían de ironizar sobre el accionismo utópico del arte de los ochenta en la frontera. Utilizar el concepto de juego como posibilidad de diálogo, conscientes de la falta de recursos y la inutilidad pragmática del propio quehacer artístico para cambiar una situación real, dio lugar a experiencias mucho más enriquecedoras en cuanto a concepto se refiere, de las hechas hasta entonces.

5.4.2. Reconocimiento del espacio de Tijuana como lugar de intervención.

Como hemos explicado a lo largo de este capítulo, la esencia del evento se comprendía a través del rescate de la historia de los sitios, que mostraban un “nuevo “ cartograma

¹²² Entrevista a Terry Allen. Tijuana. 2003

de la frontera. Singularmente, a pesar de que estas obras aludían al pasado de la frontera como paradoja del presente, pocas intervenciones actuaban directamente sobre estructuras de la realidad cercana; es decir, no criticaban o cuestionaban ciertos espacios que parecían perfectamente legítimos en el momento actual (1994). Si una cualidad tiene el *site specific* como intervención artística es su capacidad de actuar en lo más cercano del aquí y el ahora posibles. Cuando el espacio es familiar para los espectadores, la intervención artística puede transformar lo cotidiano hacia formas diametralmente opuestas. El tijuaneño Marcos Ramírez ERRE, abogado fronterizo que vivió su infancia en la Colonia Libertad (Tijuana), combinó su práctica laboral como constructor de casas, con un curioso proyecto instalación en sitio específico. *Century 21*, reproducía una casa humilde de la desaparecida Zona Río de Tijuana justo en el patio central del CECUT. Marcos Ramírez trató de reconstruir una de las tantas casitas que habían conformado la morfología de la malograda "cartolandia", como si se tratase de una especie de estandarte sobreviviente a las máquinas y el agua de la presa; pero sobre todo, al hambre de poder de quienes especulaban con los terrenos en la frontera, desde que el espacio fronterizo había cobrado valor a raíz de las multinacionales y la creciente población flotante. La casa de ERRE surgía en el espacio moderno del CECUT como la punta de una pirámide escondida que reclamaba su lugar en la historia, que denunciaba y ponía en evidencia lo que el cemento no podía cubrir. En este sentido, la recuperación de los espacios de la memoria vinculada a la instalación de ERRE, apuntaba directamente al proceso de enterramiento de la historia de los sitios desde una historia contada por una única perspectiva: la historia del progreso. Pero sobre todo, cuestionaba el espacio del CECUT, como estandarte de ese "progreso" en Tijuana¹²³.

¹²³ Marcos Ramírez, reflexionaba directamente sobre el problema de la especulación del terreno por parte del gobierno, asimilando en la producción del jacal, el mismo método de acción que cualquier proyecto urbanístico; Fotos, maquetas, e incluso, una casa

La precaria cultura de la pobreza de la población flotante cuestiona la legitimidad de la cultura oficial de la riqueza urbana producida para una clase capitalista que no reconoce fronteras¹²⁴.

A pesar de que el CECUT se había convertido en uno de los principales focos culturales de la zona fronteriza, ERRE cuestionaba la legitimidad de la propia institución, situada en la importante Zona Río, uno de los espacios de terreno más caros de Tijuana y símbolo del futuro prometedor de la ciudad. Sin embargo, el artista nos ofrecía más de lo mismo para el futuro inmediato, más casas destartadas y más diferencias entre “el centro” y la periferia. Según Susan Buck-Morss, la intervención de ERRE, al estar situada en un foco cultural de la ciudad frecuentado fundamentalmente por un sector minoritario, servía para cuestionar directamente a los transeúntes que pasaban por esa explanada, a través de una opinión moral; si lograba su objetivo el público se sentiría culpable. Este era su origen, pero también el límite de su efecto político, al blandir la elocuencia frente a impotencia¹²⁵.

Por otro lado la obra de ERRE, descubría por primera vez el espacio de Tijuana como sitio para realizar intervenciones de arte contemporáneo, y eso fue decisivamente importante para la edición del 97. Hasta entonces prácticamente todas las intervenciones artísticas habían estado físicamente orientadas hacia la frontera o hacían referencia a una división fronteriza como territorio de la instalación. *Century 21*,

piloto para aquel que quisiera comprobar con sus propios ojos la futura casa del siglo 21.

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 llanta, uno de lámina y en una puerta vieja puse unas fotografías de las casas reales, la de la puerta vieja era una fotografía de una casa hecha con puras puertas, las de lámina, era la de una casa con pura lámina, la de llanta era una casa con llantas, y tenía los modelos A,B,C,D, tu podías comprar una de esas casas que existían verdaderamente, entonces tenía que ver con eso, traer a este espacio la verdadera realidad de lo que vivimos en Tijuana.

Marcos Ramírez ERRE. 2000. *La flor en el pantano en Formas de resistencia, corredores de poder* en José Manuel Valenzuela-Arce. *Intrusiones compartidas. Arte y sociedad en la frontera de México/Estados Unidos*. Ed. Fondo de Cultura Economía de México (FONCA). Pág. 30

¹²⁴ Susan Buck-Morss. 1998. *¿Qué es arte político?* En el Catálogo InSITE 97; Tiempo privado en espacio público. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 17

¹²⁵ *Idem*. 124

se convirtió en un modelo a seguir para InSITE 97, no tanto en la forma de proceder, sino en la forma de entender el espacio fronterizo. En primer lugar porque la especificidad de la frontera dejaría de ser la frontera misma, y pasaría ser el espacio fronterizo cotidiano y sus habitantes y sobre todo, por su capacidad de inmiscuirse en la situación social presente, y hacer reflexionar a los habitantes sobre su situación.

Es muy posible que las obras que tuvieron más éxito y que condicionaron de alguna forma la edición de InSITE 97, fueran aquellas que precisaron de una interacción directa con el público, incluso desde su proceso de elaboración. Obras que, aún estando acotadas por el propio logotipo del evento artístico, formaban parte de una experiencia real en el espacio, incluso cuando la alteración del mismo fuera a través de objetos artificiales o prefabricados por el artista.

A partir del 97, no hubo casi obras en el espacio de la galería o el museo, no solo por los cambios de tendencias y planteamientos acerca de la ciudad y la concepción de lo público, sino porque, efectivamente, el evento necesitaba dirigirse al espacio real y las circunstancias de su entorno, sobre todo después del éxito que las obras interactivas tuvieron con los habitantes de algunas colonias. La obra de Silvia Gruner, *La mitad del camino/The middle of the road*, fue un ejemplo claro de experiencia compartida. Aunque Gruner no tenía idea de la repercusión que iba a tener su intervención, tuvo desde su inicio la intención de inmiscuir a la comunidad con el proceso de su obra. Junto con ERRE, le tocó a ella descubrir el espacio de Tijuana como lugar de intervención. Gruner eligió la Colonia Libertad, una de las colonias más antiguas de Tijuana: la Colonia había sido construida prácticamente a ras de la barda y durante muchos años fue el lugar utilizado por muchos inmigrantes para cruzar al otro lado, ya que en esta zona de la frontera existe un largo espacio abierto sin barda construida.

Fue precisamente en este espacio vacío donde Gruner hizo colocar sobre la barda divisoria una serie de figuras hechas en barro de la Diosa Tlazolteotl¹²⁶ previamente realizadas en colaboración con los artesanos de la zona. Durante algunos días las diosas esperaron impertérritas, como guardianas del terreno, hasta que la gente que cruzaba comenzó a llevárselas en el silencio clandestino de la noche, como si fueran amuletos, símbolos de protección en el desventurado camino hacia el otro lado. Incluso una vez que desaparecieron todas las estatuillas y mucho después de que hubiera finalizado el evento, la obra permaneció en la memoria de la gente de la Colonia, convirtiendo la hilera de estatuillas en parte de su imaginario colectivo. A lo largo de todo el proceso de la obra, la artista hizo grabar un vídeo de todos los acontecimientos para que espectadores externos pudieran comprender el significado pleno de toda la obra.

La forma en que las obras de Gruner y ERRE intervinieron el imaginario urbano crearía un modelo que definiría el futuro de InSITE, al menos en lo que se refiere al siguiente evento. La metamorfosis se seguiría marcando a través del éxito de algunas de sus piezas, que lograrían “contagiar” la producción para el evento siguiente, aunque en algunos casos ese éxito no estuviera directamente relacionado con una acogida pública, tanto como con la percepción del mundo del arte acerca del potencial artístico de InSITE mismo.

¹²⁶ La Diosa Tlazolteotl es una figura muy antigua con los dientes feroces y pariendo. Representa a las diosas de la inmundicia, la que recicla no solo la basura, sino todo aquello que va mal en la vida. Para mi era muy representativa de esa zona. Ella protege los amores adúlteros. Los protege y los transforma.

Toda la idea comenzó a través de una anécdota en mi primer viaje. Había sido instalada en un hotel muy fashion en el centro de San Diego. Un día fui a recoger el periódico y el titular decía así:

"Mujeres de Tijuana cruzan la frontera peligrosamente para dar a luz en San Diego". Entonces yo empecé a preguntarle a la gente de la colonia Libertad que tenía todo eso de cierto, y si realmente se exponían a todo ese tipo de peligros, para poder parir. Ellas contestaron que eso era tan solo un mito, para que cruzar al otro lado si en Tijuana el seguro social era gratis. Esto me demostraba como se había escrito esta especie de mito de las mujeres paridoras que daban a luz al otro lado. Y eso me llamó la atención. De alguna forma el momento de parir es un instante de tremenda decisión donde no hay vuelta atrás, al igual que cuando cruzas la frontera, si la quieres pasar y lo consigues no es tan sencillo volver sobre tus pasos. Me interesó relacionar emocionalmente estos lugares. Coloqué muchas estatuas (400) y vi como la gente las miraba extrañados. Pero de alguna manera el hecho de que la figura estuviese pariendo, empezó a provocarles un cierto respeto. Yo les decía que era una diosa y que además estaba pariendo. Fue divertido, porque de alguna forma yo manipulaba la imagen para que observaran de forma diferente a la pieza.

Entrevista a Silvia Gruner. 2003. México D.F.

Capítulo 6

Investigaciones específicas sobre el espacio público de la frontera.

6.1 Transformación del concepto curatorial de InSITE 94 al 97.

InSITE 94, activó la narrativa de los sitios a través de su geografía, intercalando espacios-escenarios para re-significarlos dentro de una Historia que los había mantenido ocultos, reconduciendo su uso específico como lugares públicos.

En el 97 se produjo un cambio sistemático sobre los conceptos de *installation* y *site specific*, que hasta entonces habían aparecido como encabezamientos de las dos ediciones anteriores. El espacio como lugar de ubicación de la obra se concentró en una investigación de sus características públicas, para exponer precisamente, el cambio al uso que habían sufrido durante los años, debido al continuo trasiego y movilidad de la zona fronteriza.

A pesar de que en el 97 se trataba de activar el espacio específico a través de la intervención de los artistas en el ámbito local de la zona y la interacción con sus habitantes, fueron muchos los espectadores externos que acudieron a recorrer el evento, y por consiguiente, a mapear la zona fronteriza, siguiendo la ruta marcada por las intervenciones. Revistas como *Art in America*, *Art Nexus*, *Artfocus*, *Artforum*, *Artnews*, *Contemporary Art*, *Flash Art*, *International Contemporary Art*, *New Art Examiner*, *Public Art Review*, *Sculpture* y *World Sculpture News* incluyeron el evento entre sus artículos extendiendo el territorio al espacio del papel impreso, y aunque todavía no se había puesto a la altura de grandes bienales como Venecia o Documenta, había logrado integrarse en la lista de incipientes festivales de arte como SITE Santa Fe o Munster Projects. Para la directiva del proyecto y para algunos

críticos, InSITE se distinguía de aquellas, porque además de ser una exposición en espacio específico, contemplaba un programa de residencias artísticas, donde el artista gozaba de tiempo suficiente para conocer y practicar el espacio de la frontera. Se trataba también de acabar con la figura del artista como turista o personaje itinerante del entramado de bienales y exhibiciones en ciudades concretas, y comprometerlo de forma factible con el espacio donde debía trabajar, sin que necesariamente se convirtiera en un proyecto comunitario. Para George Yudice, el descubrimiento de Tijuana como lugar de exposición en la edición del 94 y todo el engranaje de cooperación entre instituciones, curadores, codirectores, artistas y público de ambos países, se asemejaba al proceso de trabajo de una maquiladora. Sin duda, la metáfora de Yudice, es quizás, una de las más acertadas que a lo largo de estos años se han barajado entorno a InSITE y otros eventos del género.

La audiencia binacional es de gran interés para actores políticos e intelectuales. Esta multi-audiencia, multi-propuesta y multi-labor debe ser producida. Y es en este proceso de producción donde el teatro y la maquiladora trabajan bien, súper imponiéndose el uno a la otra. Tengo que añadir que he usado esta metáfora de la maquiladora, no para sugerir que hay algo siniestro entre este proceso de trabajo que aliena la labor del artista, sino para focalizarlo en el puro hecho de la producción (del trabajo del arte, de las interacciones, de las audiencias y de las múltiples formas de capitalismo cultural)¹²⁷.

Y como parte de este devenir de agentes culturales, en InSITE 97, por primera vez, se crea una cabeza curatorial formada por Olivier Debroise, Ivo Mesquita, Jessica Bradley y Sally Yard. Michael Krichman le había ofrecido a Debroise durante su colaboración en el catálogo del 94 participar de forma activa en la edición del 97. Para Olivier, era imprescindible que existiese una relativa curadoría dentro del evento, unificar impresiones y no volver a caer en propuestas prototípicas que recordasen o replanteasen las ideas del arte fronterizo de los ochenta. Osvaldo Sánchez, curador en

¹²⁷ George Yudice. 2000. *Producing the cultural economy: The collaborative art of InSITE*. Ed. New York University. Pág. 2.

el 2000, encontraba que uno de los principales problemas de InSITE dentro de la selección de proyectos, era la falta de dirección y decisión que se otorgaba a los curadores. Esto se debía a que una gran parte del soporte económico del evento era proporcionado a través del Gobierno Mexicano por medio del INBA y el CONACULTA; así se aseguraba la participación de una lista concreta de artistas mexicanos, que generalmente venían promocionados por estas instituciones, emblemas de la política cultural del Gobierno. Incluso, se llegó a criticar que una de las misiones de InSITE fuera, precisamente, el incluir artistas mexicanos dentro de un evento internacional. Sin embargo, para sus organizadores, InSITE, a pesar de estar subvencionado parcialmente por organismos oficiales, se concretaba como un proyecto autónomo que apostaba por el aquel entonces, nuevo rol del curador “independiente”, figura apenas emergente en México¹²⁸. Como veremos más adelante, el hecho de que se incluyeran una serie de proyectos específicos de trabajos de enlace con las comunidades (marginales) fronterizas, se salía ampliamente del concepto temático de los cuatro curadores¹²⁹. Esos proyectos eran imprescindibles para que ciertos patrocinadores siguieran manteniendo a InSITE dentro de su agenda cultural, atestiguando una política de compromisos. La metodología de la comisión de obras artísticas seguía dependiendo en gran medida de un equipo local en la frontera.

¹²⁸ *Históricamente, los Gobiernos han tratado de promocionar agendas culturales dirigidas a ensalzar la identidad nacional. InSITE es una de las diversas iniciativas surgidas a finales de los ochentas y principios de los noventas que han conformado una nueva práctica del curador independiente.*

George Yudice. 2000. *Producing the cultural economy: The collaborative art of InSITE*. New York University. Pág. 3.

¹²⁹ Aparte de este grupo de artistas invitados, hubo una serie de proyectos que no habían sido contemplados en el marco curatorial, relacionados directamente con proyectos de colaboración en comunidades concretas. La mayoría de los artistas participantes en esta sección, fueron artistas locales; Era importante comisionar un tipo de proyecto de cooperación con la comunidad para cubrir un compromiso obligado de agenda política. A pesar de que el evento trataba de orientar sus intervenciones desde perspectivas internas motivadas por el éxito y transcurso de sus ediciones, era imprescindible cubrir algunos talleres u proyectos originados en instituciones de la frontera, para poder seguir manteniendo un cierto vínculo con una parte de la comunidad artística que no acababa de ver en InSITE un proceso cultural abierto y radicado en la frontera. De hecho la mayoría de los proyectos de enlace con la comunidad que el evento cobijó en 1997, existían antes de que se gestara el propio evento. Eran iniciativas que encontraron en el festival un camino para salir a la luz y darse a conocer. N. del A.

El galerista Mark Quint supervisó el montaje de las obras¹³⁰, pero según se fueron acercando las fechas de la inauguración, (veintisiete y veintiocho de septiembre de 1997), un equipo de colaboradores se fue uniendo al equipo de trabajo, creando oficinas a ambos lados de la frontera para llevar las cuentas administrativas y atender a los artistas en sus estancias y residencias¹³¹.

A pesar de que la directiva del evento se preocupaba de cubrir una agenda de compromisos culturales, algunos fondos nacionales norteamericanos sufrieron una baja inesperada. A las instituciones les interesaba seguir adelante con el proyecto binacional, pero tenían miedo de invertir, ya que primero tenían que conseguir sus fondos como institución y después destinar parte de ellos para colaborar con InSITE. El Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, decidió no participar para el 97, porque se encontraban en una gran campaña de remodelación del Centro y no podían sufragar todos los gastos. En ese momento, se hizo evidente el tino que *Installation Gallery* había tenido en colaborar con el Estado Mexicano. Sin embargo, esa relación no estuvo exenta de vicisitudes. En el año 2000 el régimen de México cambió y se hizo extremadamente difícil a InSITE concordar con el nuevo gabinete respecto a la función de colaboración conjunta con otras instituciones privadas:

Creo que mucho ha sido la suerte de que pudimos hacer un equipo binacional de mucho peso, en el que por ocho años consolidamos este proyecto. Durante este tiempo, la evolución y complejidad del proyecto también trajo dificultades y reajustes entre los modos operativos de gobierno mexicano y

¹³⁰ No fue sino después de las residencias iniciales, que tenían una duración aproximada de dos semanas, que los artistas daban a conocer sus propuestas a los curadores. A partir de ahí el trabajo consistía en orientar las decisiones de los artistas y obtener una serie de permisos y facilidades para poder instalar las obras en el complejo entramado de la frontera. Esta vez, los artistas recibieron honorarios por su trabajo (algo que hasta ahora no se habla conseguido), aparte del presupuesto correspondiente para la realización de la obra. Un presupuesto equitativo para todos, que oscilaba entre los 10.000 y 5000 dólares, dependiendo de la propuesta.

Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

⁴ En la tesis de Licenciatura de Sofía Hernández se describe puntualmente, cuales fueron los equipos de trabajo que se organizaron en ambos países para poner en marcha el evento. Por otro lado Carmen Cuenca me relataba en la entrevista que mantuvimos, como había tenido que reclutar "voluntarios" entre los alumnos de las Universidades para poder abarcar la cantidad de trabajo que implica un evento de estas características en una zona tan problemática como la frontera. N del A.

sus instituciones y las instituciones de los EE.UU., independientes y privadas, pero se superaron a favor del proyecto.

Que pasa ahora, desde que terminó la versión de InSITE 2000 en marzo del 2001 y se realizó el libro documental, hubo un cambio en los directivos del nuevo gobierno y los objetivos del INBA, CONACULTA y FONCA cambiaron, junto con los intereses políticos culturales del país.

Desafortunadamente no tienen el interés ni la visión para entender la importancia de este tipo de colaboraciones y proyectos para comisionar obra contemporánea. No somos los únicos afectados.... sus políticas de cambios de directores de Museos, la poca participación en proyectos de riesgo y autonomía curatorial, son síntomas de muy poco interés por el arte contemporáneo y sobre todo en proyectos como el nuestro, que tiene una trayectoria de diez años, consecuentemente consolidado, con autonomía curatorial y con una mesa directiva capaz de tomar decisiones acerca de los fondos, personal, programación y elección de curadores.

Hasta el momento el INBA y CONACULTA no han mostrado interés en continuar participando. Seguimos contando con la ayuda del CECUT, una instancia, aunque federal, con cierta autonomía, pero aún así, será complicado seguir adelante¹³².

Para la Directiva de InSITE, el 97 fue su edición más exitosa, en cuanto a repercusión pública se refiere. Es probable que el éxito se atribuyese a ciertos proyectos como el de Betsabeé Romero o Marcos Ramírez ERRE, la relación que tuvieron con la comunidad fronteriza, la notoriedad a nivel internacional y su aparición en diversos medios de comunicación. Sin embargo, es curioso observar como, contrariamente a lo que se pensaba, el formato de la edición del 2000 distaría mucho del propuesto por este tipo de obras. Como veremos posteriormente, lo público, tomaría otro camino de manifestación, que no siempre iría acompañado de una popular acogida, o si la tenía, abarcaba lugares concretos y afectaba a un grupo determinado de individuos, incluso a riesgo de invisibilizar el evento, tanto en el ámbito local, como su imagen hacia el exterior dentro del circuito artístico internacional.

¹³² Idem 131.

6.2. Nuevo concepto de “lo público” en el contexto de “lo fronterizo”.

Obras como *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE o *La mitad del camino/the middle of the road*, de Silvia Gruner, plantearon a InSITE, una mayor preocupación por la interacción pública, alejada no obstante, de los proyectos de enlace con la comunidad de marcado índole identitario, de los que hablaremos en un capítulo posterior.

Al mismo tiempo y a pesar que la repercusión de las obras siguió teniendo un peso fundamental en el rumbo del evento, otros condicionantes externos propiciarían también el cambio dentro de InSITE. En la década de los 90, fueron varios los eventos que saltaron a la escena artística como intentos de renovación del término de “lo público”, ampliando el espacio de las instituciones. Entre ellos y remitiéndome sobre todo a EE.UU., recordemos *Culture in action* en Chicago y *Places with the Past* para el Festival de Spoleto 1991 en Charleston, curados ambos por Mary Jane Jacob, *Points entry* en 1996 para el Three Rivers Art Festival en Pittsburg y *Conversation at the castle* para el Arts Festival of Atlanta en 1996. Fuera de EE.UU. también destacaron proyectos en la escena urbana, como *Arte/Cidade*, curado por Nelson Brissac en Sao Paulo a partir de 1994. En este último caso aunque los objetivos no fueran los mismos que los librados por Mary Jane Jacob en Charleston, también se consiguió movilizar el espacio local para la acción de los artistas y arquitectos teniendo en cuenta a las comunidades y a las autoridades públicas que los habitaban, en este caso la megaurbe pos-industrial de Sao Paulo.

Esas y otras intervenciones en la ciudad servían para generar nuevos campos de percepción. Aprovechando la herencia del *land-art* y del *site-specific*, de la instalación y del arte público, evitaban lo monumental pero deseaban al mismo tiempo producir un arte plenamente público que supiera combinar su condición de producción estética y la

lucha por la “colonización de lo visible”, con una relectura de situaciones no estéticas, como las dinámicas de las problemáticas sociales y las políticas de los espacios urbanos. En el caso de *Arte/Cidade*, esta ecuación artística iba también ligada a la investigación de lugares olvidados (abandonados del progreso o de la propia memoria histórica), como del propio marketing administrativo de la ciudad.

En InSITE 97, el tema de lo público llegó a partir de dos vertientes. Primeramente la repercusión de las obras: los trabajos de Silvia Gruner y Marcos Ramírez ERRE, como vimos en el capítulo cinco, habían tenido un notable éxito de acogida dentro del territorio Tijuanaense, hecho bastante apreciable, ya que hasta entonces pocas intervenciones tenían repercusión en la zona o habían sido exclusivamente acciones del TAF/BAW. Territorios vírgenes para el intervencionismo artístico, se abrían al artista y a un público sorprendido que no comprendía todavía bien de qué iba el asunto. En segundo lugar, al existir por primera vez una cabeza curatorial se cuestionaron de forma consciente las propias bases y la existencia misma del evento.

En la conceptualización de InSITE 97, los términos *site specific* e *installation* los cuales habían figurado en los programas de InSITE 92 e InSITE 94, serían parcialmente reemplazados por el tema de la investigación es espacio público y la exploración del sujeto y no solamente el lugar como localización del trabajo¹³³.

Tiempo Privado en Espacio Público, fue la primera conferencia dada por el artista neoyorquino Vito Acconci de las siete ponencias que organizó InSITE 97 junto con los dos centros de investigación y estudio de la zona: la Universidad de California en San Diego y el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) en Tijuana. El título del symposium, nació a raíz de un artículo de Acconci publicado en 1992, que hablaba, precisamente,

¹³³ Conferencia de Inauguración. Carmen Cuenca y Michael Krichman. 26 de Septiembre de 1997. Edificio del ReinCarnation Project, San Diego.

de la complejidad para enunciar la diferencia entre lo público y lo privado, en un tiempo donde los límites entre ambos, eran tan confusos como los términos de globalización y libre comercio en un espacio lleno de interferencias.

6.2.1. Espacio público y espacio del dominio público. Visibilidades e invisibilidades en el espacio de la frontera.

Hasta ahora, una de las principales problemáticas dentro de la dinámica de InSITE había sido la “lucha” contra la legitimación de “lo fronterizo” en el panorama de la frontera. En un espacio tan políticamente estructurado y subyugado a una prohibición visible como era la propia política de la barda fronteriza, parecía que todas las estrategias artísticas tenían que estar unidas a una monumentalización de esa visibilidad y hacerla todavía más evidente e infranqueable. En este ir y venir de cómo tratar el espacio fronterizo, se había olvidado al propio espacio habitado, convirtiéndolo prácticamente en un colectivo unísono, a través de una política social de la diferencia¹³⁴.

Una vez especificado el espacio y avanzada la colaboración institucional (InSITE 94) entre ambos países, era necesario actuar sobre el contexto social de la re-conocida zona fronteriza, para establecer una práctica cultural compartida dentro del contexto (y no sólo como “maquiladora cultural esporádica”), ya que, hasta entonces, el evento había pasado desapercibido o asumido anecdóticamente. Si las acciones del TAF/BAW habían sido especialmente enfocadas al dominio de lo social, la tarea de diferenciación iba a resultar especialmente difícil.

¹³⁴ Véase Capítulo 4, pág. 86. Características del arte fronterizo.

Para entender cual era el espacio público en la frontera, es preciso explicar brevemente qué se entiende y en qué ha devenido el espacio público en la época actual, para después tratar de examinar sus manifestaciones en el territorio que nos compete. Sobre todo, porque al igual que la propia geografía fronteriza, el espacio público ha ido modificándose y cambiando de significado de forma constante. Pero en esa transición de espacios pasados y presentes y en sus proyecciones hacia el futuro, "lo público" ha seguido siendo un término en pleno valor de uso.

Vitto Acconci, en su conferencia, hablaba del espacio público como una manera de expresarse sobre un espacio pretérito en un tiempo ajeno al nuestro¹³⁵. Por lo cual se podía deducir, que el espacio público como se entendía en el pasado sería un enunciado obsoleto reestructurado por los acontecimientos del momento actual. Lo que se consideraba público había ido cambiando a lo largo de la historia ligado siempre a la transformación del poder de las instituciones y las estructuras políticas de Gobierno. Ya desde mediados del s. XVI, lo público estaba relacionado directamente con el Estado y lo privado se refería a aquellas esferas de la vida que parecían estar excluidas de él o que de alguna forma, debían estar fuera de su discurso¹³⁶.

Lo público como aquello que debía ser sabido o visto por todos, siempre y cuando fuera una visibilidad parcial y ejercida a través de un filtro del poder y no de una decisión personal; mientras que aquello que se debía ocultar pertenecía al terreno de lo privado. De igual forma e históricamente hablando existía una compleja y cambiante relación entre las formas de Gobierno y la visibilidad o invisibilidad del poder. Michel Foucault hizo claro en sus estudios sobre el comportamiento histórico de los enunciados, que cada época tiene un sistema de ordenamiento que interioriza la verdad; un proceso de

¹³⁵ Vitto Acconci. 26 de Septiembre de 1997. Conferencia de inauguración: *Tiempo privado en espacio público*. InSITE 97. Edificio del ReinCarnation Project, San Diego.

¹³⁶ Para una explicación más detallada de la historia de la distinción entre lo público y lo privado, véase Jürgen Habermas. 1989. *The Structural Transformation of the public sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge.

clasificación que permite que las cosas se sepan y se fijen, y se conviertan en posicionamientos reales. Las cosas ocultas¹³⁷, o las formas de poder camufladas sólo serían una manera de reiterar que hay locutores o destinatarios variables según las condiciones de cada época. Las condiciones de “lo enunciable” y de “lo visible”, de lo público y lo privado, estarían directamente determinadas por la estructura de poder vigente de esa sociedad y sería esenismo poder el que designaría lo que se tiene que saber y hacerse “público”, por tanto lo visible de lo visible y lo enunciable de lo enunciable. ¿Pero que ocurre cuando ese poder es igualmente una forma abstracta invisible? o lo que Foucault llama comúnmente estructura diagramática, que viajaba de un punto a otro de forma flexible con conexiones móviles y no localizables dependiendo del momento histórico. Más que el poder en sentido abstracto, se refería a la estrategia mantenida por ese poder al ponerse en funcionamiento. En cada época, estas estrategias de poder constituían una receptividad que conformaba lo visible y una espontaneidad que condiciona lo enunciable¹³⁸.

Lo que es público, en este sentido, es lo que resulta visible u observable, aquello que se realiza ante espectadores, lo que se expone a todos o a muchos para que sea visto u oído, o para que tengan noticia de ello. Lo que es privado por oposición es lo que queda oculto a la mirada lo que es dicho o realizado en la privacidad o en secreto o dentro de un círculo restringido de personas. Así la dicotomía público y privado tiene que ver con lo público versus lo privado, con la apertura versus el secretismo, con la visibilidad versus la invisibilidad¹³⁹.

Sin embargo, cuanto más se trata de ocultar un hecho, con mayor vigencia se pone al efecto que ese hecho es visible y que está tratando de ser ocultado, de tal forma que se

¹³⁷ Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Esos son los dos aspectos esenciales: por un lado, cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella; por otro lado de un estrato a otro existe variación de la distribución, puesto que la visibilidad cambia de modo y los enunciados cambian de régimen.

Gilles Deleuze. 1987. *Los pliegues o el adentro del pensamiento* en Foucault. Ed. Paidós Studio, Barcelona. P-P. 140-141.

¹³⁸ El poder considerado abstractamente, ni ve ni habla. Es un topo que solo se puede reconocer por su red de galerías, su madriguera múltiple: “se ejerce a través de puntos”. Precisamente porque ni ve ni habla, hace ver y hablar.

Gilles Deleuze. 1987. *Las estrategias o lo no estratificado* en Foucault. Ed. Paidós Studio, Barcelona. P-P 118.

¹³⁹ John S. Thompson. 1998. *La transformación de la visibilidad en Los media y la modernidad*. Ed. Paidós, México, Barcelona. Pág. 166.

puede convertir en parte imprescindible del discurso de una época¹⁴⁰. Esta condición ocurre también cuando hablamos de espacio público; Cuanto más se pone en relevancia por parte de los gobiernos que un lugar es público, más restricciones surgen en su uso. El espacio público de la frontera es en ese sentido bastante complejo, y al mismo tiempo muy preciso a la hora de evidenciar las dicotomías que implican su propia constitución como lugar restringido. El arte público de la frontera sobre todo el arte fronterizo de los ochenta sirvió fundamentalmente para evidenciar y "monumentalizar" este orden de visibilidad de la condición fronteriza, pero en realidad, no analizó ni reflexionó sobre la realidad fronteriza, más allá de la propia idea de la frontera divisoria, en un pleno sentido político, obviando otro tipo de realidades de orden individual que también formaban parte del contexto.

En InSITE 97, continuando con la trayectoria del 94, se orientó hacia una concepción de lo público muy diferente, donde precisamente, se trataba de dar luz a una visibilidad de lo fronterizo, que no remitía únicamente a la construcción arquitectónica de la barda y a sus discursos inmediatos de identidad y división.

En el 94 lo visible se hizo mediante la desarticulación de la Historia a través de los relatos paralelos que permanecían ocultos por el uso que se había dado al espacio en la actualidad; ese uso estaba potenciado por un pasado histórico lleno de contradicciones y falsas invenciones, que habían servido paradójicamente para construir la realidad fronteriza. La obra de Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, fue un ejemplo claro de ello¹⁴¹.

En el 97 se trataba que por medio de la intervención artística el público se diera cuenta de otros discursos e imágenes que estaban ocultos en la propia cotidianidad del

¹⁴⁰ En la historia de la sexualidad de Foucault este concepto se ve claro. Cuando más ocultamiento había por ejemplo durante los siglos XVII y XVIII respecto a la condición sexual del ser humano, y cuanto más tapados estaban esos enunciados, más claro y relevante surgía el problema de la sexualidad.

Lo característico de las sociedades modernas no es que hayan condenado al sexo a permanecer en la sombra, es que se hayan condenado a hablar constantemente de él, utilizándolo como secreto.

Gilles Deleuze. 1987. *Los pliegues o el adentro del pensamiento* en Foucault. Ed. Paidós Studio, Barcelona. Pág. 81.

discurso fronterizo, ya sea dentro de la propia estructura urbana donde habitaban, como en su propia forma de ser, incluyendo el uso del lenguaje, los gestos y las costumbres sociales, tanto colectivas como personales. Este tipo de "espacio" que pretendía hacerse "visible" era lo que en algunos de sus escritos el artista Krystoff Wodyczko había dado a llamar espacio del "dominio público" (*domine public*), cuyo origen también había cambiado a lo largo de la historia, pero que seguía conservando en esencia la misma finalidad: establecer un espacio que respondiese realmente a su condición de público en el sentido de "libre expresión".

[...] El artista que se atreva a ofrecer una contribución a este presente, entendido como un hogar donde pasado y futuro habitan juntos (Benjamin), así como a la historia de ese presente y futuro (Nietzsche, Foucault), debería aprender a operar como un sofista nómada en una polis migratoria, ofreciendo nuevas herramientas de lenguaje al uso (en el sentido representativo de actos de discurso metafórico), ya que los intrusos se alienan de sí mismos por falta de lenguaje. Como el sofista en la antigua Grecia, el nuevo sofista, como practicante de la democracia en ese espacio vacío —políticamente garantizado pero prácticamente inexistente— llamado espacio "público", debe recrear en la práctica un ágora o foro cada vez que (él o ella) desee hablar o escuchar. Incluso en una democracia, el Estado liberal o corporativo llena ese espacio con su propia "publicidad" (Habermas), en lugar de dejarlo a la "libre comunicación de ideas y opiniones" (Declaración de los Derechos del Hombre, 1791), convirtiéndose de hecho en un "tirano de la opinión" (Tocqueville). En una democracia, el derecho más importante es el derecho de representación. Ni pedagogo ni demagogo, el sofista es un *interrupteur*, un "interruptor", siempre dispuesto a abrir más que cerrar el circuito de comunicaciones. Siempre tendrá que haber lugar para ese espacio vacío, para abrirlo a una multiplicidad de expresión e interpretación (Lefort)¹⁴².

Wodyczko proponía la creación de un espacio vacío, en el sentido de espacio para la reflexión y el pensamiento, un lugar donde obligatoriamente siempre hubiese espacio para una multiplicidad de expresiones e interpretaciones que no se orientasen a un solo discurso.

"El arte intruso está en ese espacio vacío, existiendo sólo entre líneas [...]"¹⁴³.

¹⁴² Krystof Wodyczko. 1999. *Critical Vehicles. Writing, Projects, Interviews*. Ed. Cambridge-London: The MIT Press. P-P. 24-25.

¹⁴³ *Idem*. 142.

En InSITE 97, algunas obras intervinieron en el espacio público de la frontera, "camufladas" bajo acciones cotidianas, incitando a una reflexión *in situ*, al modificar momentáneamente el uso del lugar en el que se estaban representando. Pero estas modificaciones no apelaban tanto a la "escenografía" del lugar, aunque a veces incidieran directamente en la modificación momentánea del paisaje, sino a la función pública que se hacía de los mismos. De lo que se trataba era de alterar esa función, para que el público reflexionara sobre su manera de moverse y relacionarse en estos espacios. Una forma sutil de recordar al espectador hasta que punto se hacía vulnerable frente a la publicidad de los medios y la excesiva planificación de sus vidas a través incluso, de la nueva arquitectura de la urbe, interiorizando las formas, hasta convertirlas en parte necesaria de su constitución como sujetos.

Hubo obras más radicales y sofisticadas, como fue el caso del *Alien Toy UCO/La ranfla cósmica ORNI* (17), de Rubén Ortiz Torres que transformaban súbitamente un coche de la patrulla fronteriza, en una especie de vehículo espacial en busca de "extraterrestres", y obras más sutilmente camufladas en espacios públicos de la frontera, como fue el caso de la obra de Christina Fernández, *Llegadas y Salidas/Arrivals and Departures* (18), donde en una terminal de autobuses se proyectaba un vídeo de diez minutos (en una de las pequeñas televisiones que se encuentran en estos lugares de espera) en el que varios inmigrantes narraban las historias de sus peripecias fronterizas en formato bilingüe.

Utilizar los medios de comunicación para alterar los mensajes publicitarios como era el caso de la televisión o las pancartas publicitarias, donde colaban mensajes simbólicos como reverso del mensaje oficial que generalmente transmitían, dejando al efecto una

intromisión en el espacio público en pro de un lugar abstracto mediador, (espacio para el dominio público). Judith Barry, colocó un espectacular de cinco lados en forma de “T” (20), en el que se podían ver una serie de situaciones para cuestionar al transeúnte. Se invitaba al observador a utilizar la estructura del signo mismo para establecer una red de antinomias que podían confrontarse al comparar los distintos paneles¹⁴⁴. A través del recorrido por los cinco anuncios, uno podía observar una “visibilidad” completa del entorno social fronterizo representado en el paisaje. La artista trató de que la obra actuara en la línea, aunque menos radical, de la noción situacionista de *détournement* (desvío), aunque, naturalmente, estaba concebida en forma muy diferente a las intervenciones de los situacionistas, ya que, en la mayoría de los casos, estas se llevaban a cabo sin previo aviso, irrumpiendo al estilo de una guerrilla urbana¹⁴⁵.

Lo que se pretendía con este tipo de obras como la de Barry, era producir un ejercicio mental entre los habitantes para poder comprender los síntomas contradictorios entre el paisaje fronterizo y su propia situación. El lugar específico de la obra seguía siendo la frontera, y de lo que se trataba era de hacer visibles a través de las contradicciones narrativas, los diferentes pliegues de la realidad que se producían en el contexto fronterizo.

Siguiendo la segunda argumentación esgrimida, Thomass Glassford y Melanie Smith inscribieron sus intervenciones en un concepto más sutil de modificación del espacio público e intervención social. En este caso las obras se camuflaban a través de

¹⁴⁴ En el Panel 1 se mostraba la actual zona costera de San Diego a través de una serie de imágenes turísticas clásicas; en el Panel 2, se mostraba el tren de San Diego que va hasta la frontera mexicana a lo largo de una serie de fotos en diversos instantes; en el Panel 3 se ofrecía la visión de una sección de las maquiladoras en Tijuana, de un área industrial multinacional de rápido desarrollo dedicado a diversos tipos de manufactura; en el Panel 4 se veía un cruceo peatonal muy transitado en Tijuana y en el Panel 5 se mostraban tres usos potenciales de la tierra a lo largo de la costera de Tijuana que aún no se habían materializado pero que sin duda estaban a la vista. N. del A.

¹⁴⁵ La noción de *derivé* (deriva) de los situacionistas, es una forma de comportamiento experimental para transitar por los diversos ambientes (sociedad urbana). Al concebir la *deriva*, los situacionistas intentaron evidenciar las aberraciones y momentos de resistencia de la sociedad. Esta *derivé*, el deambular sin dirección por el paisaje urbano, les brindaba evidencias de que incluso el capitalismo global en ocasiones podía tartamudear durante su propio monólogo sobre la forma apropiada de vivir. N. del A.

situaciones y objetos cotidianos, modificando su función de uso. Contrario a la ocupación monumental del espacio, estos artistas eligieron lugares públicos para que sus usuarios se cuestionasen la utilización cotidiana que hacían de los mismos.

En el *International Informations Centres*, una de las principales oficinas turísticas de San Diego, estaba *City of Greens* de Thomass Glassford. A través de un vídeo de iguales características que los que normalmente se ofrecen en este tipo de lugares para los turistas, Glassford, lejos de exponer una propuesta turística de los lugares más hermosos del Sur de California, proponía una parodia sobre un sujeto que trataba de acabar con todos los campos de Golf.¹⁴⁶ Estos campos estaban situados en los lugares más extraños que uno podía imaginar, como puede ser el interior de una bebida alcohólica o los pechos de una “dominatrix”. Los irónicos hoyos estaban siempre marcados por una bandera de EE.UU. Glassford se “entrometía” en el supuesto espacio público del sistema publicitario¹⁴⁷ para intercalar una crítica del mismo, acoplándose a su misma metodología y haciendo visible la estrategia de poder y seducción, escondida bajo los hoyos enterrados de una supuesta moderna infraestructura urbana.

De forma paralela la artista Melanie Smith, creaba una oficina turística en un local comercial de la Quinta Avenida de Broadway, en la réplica sandieguina del mítico barrio neoyorquino, a tan solo unos metros del Horton Plaza. Uno no se daba cuenta de la diferencia y despropósito del lugar, hasta que una vez dentro, observaba como los destinos ofertados no eran paraísos para el descanso en hoteles de lujo, sino lugares y zonas conflictivas de la frontera. A ninguna agencia de turismo se le podía ocurrir

¹⁴⁶ San Diego es junto con Palm Spring una de las ciudades Californianas con más campos de golf, setenta y ocho en concreto. Los campos de Golf son reclamo turístico para la ciudad, que aparece bajo el símbolo del confort y del lujo. N. del A.

¹⁴⁷ El espacio público entendido como *open space*, está circundado o más bien lleno de barreras monumentalistas, carteles, fruto de un discurso político y comercial. Habermas diría que este espacio es más usado como cartelera publicitaria que como espacio público. La publicidad, en el sentido *habermasiano*, va a conectar entonces dos discursos. El de la prensa que ensambla lo privado en lo público a través del debate entre las ideologías y la lucha por la hegemonía cultural; y el de la propaganda comercial que traviste de interés público las intenciones y los intereses privados.

John B. Thompson. 1995. “La teoría de la esfera pública” en *Voces y culturas*, Nº 10. Pág. 86.

promocionar lugares que interfiriesen en la imagen idílica que se pretendía hacer de ese lugar. Es práctica habitual que lugares devastados por la pobreza, aparezcan ilustrados a través de los catálogos como lugares excepcionales y exóticos, idóneos para el descanso. Pero lo significativo de la obra, era que ambos discursos, el de las zonas paradisíacas, como el de las zonas conflictivas y problemáticas, se mezclaban por medio de un sistema publicitario que introducía una concepción del espacio fronterizo cercana a la propia experiencia y pronosticada a través de un discurso no estereotipado de la realidad.

La idea de la agencia turística como centro neurálgico para la profusión de la información y la manipulación de la misma, se convertiría, en InSITE 2000, en una de las principales formas de acción para componer el espacio de las obras. El lugar específico de la geografía fronteriza pasaría a ser un punto de información comprimida que cada individuo podría desplegar, estableciendo realidades paralelas a su propia concepción del espacio público.

Conviene, no obstante, antes de continuar por este camino hacia la "invisibilización" de la barda, discutir una de las obras más representativas de InSITE 97: la escultura de Marcos Ramírez ERRE, *Toy an horse*; Una escultura de 10 metros de alto que simbolizaba un caballo bicéfalo, representación icónica de su homólogo Troyano, que se erguía sobre las cabezas de los atónitos transeúntes, cubriendo con su sombra ecuestre, el perfil de los automóviles que esperaban impacientes el ritual de las garitas fronterizas. Pero en este caso, la bicefalidad no representaba a un cuerpo monstruoso con cabezas gemelas sino un caballo cuyo principio era igual que su final: dos testas que se orientaban en dos direcciones. Una de las intenciones de esta escultura era la corromper la imagen elaborada del Norte invadiendo el Sur. Según ERRE, su obra era

un ejemplo claro del antimonumento: “frágil y translúcido porque ya sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros y viceversa”.

Sin embargo para Olivier Debroise, el caballo de ERRE monumentalizaba nuevamente la situación fronteriza¹⁴⁸, sirviendo en bandeja la misma realidad que todos veían y conocían cada día: una realidad teatralizada bajo una estructura de enormes proporciones y colocada en un lugar estratégico, para que no corriera ningún riesgo de pasar desapercibida. Como una estatua en el Paseo de los Héroes¹⁴⁹, el caballo describía como la frontera era una estructura malévola que no camuflaba el pasado: una ecuación absurda donde lo auténtico sólo podía ser tal si era evidentemente visible.

México y EE.UU. son dos rivales con poder asimétrico, que en cierta forma han depuesto el enfrentamiento para establecer una relación estable. Incluso los medios de resistencia que el gobierno de México ejerce son parte del mismo dispositivo de poder y dominación que lo somete. Este tipo de relaciones de poder no están vinculadas por el simple hecho de colonizar o invadir a un colectivo de gente, sino que se producen bajo condiciones de interacción recíproca¹⁵⁰. En ese caso, la escultura bicéfala podía representar la interacción entre ambos países. Para algunos, incluidos los propios

¹⁴⁸ El caballo de ERRE, significó un retroceso notable dentro de la dinámica de desarrollo del evento. De nuevo se volvía a monumentalizar el discurso de “lo fronterizo” como una narrativa prototípica de lo que debía ser la representación de la frontera. Algo que ya todos sabían y que era evidente, se ponía de manifiesto a través de un juego de escalas. Entrevista a Olivier Debroise. 2003. México D.F.

¹⁴⁹ La escultura monumental había servido a lo largo de los siglos para satisfacer la faceta épica de las ciudades. Las rutas de las calles de los centros modernos fueron adoptados por el incipiente sector de la burguesía como modelos de virtud, sueños ideales y presunciones narcisistas. Pocos lugares de la metrópolis quedaron sin monumentalizar. En una ciudad como Tijuana, sin un aparente centro histórico, una hilera de figuras se extendía igualmente a través del Paseo de los Héroes, supliendo la carencia de estatuaria heroica de la ciudad. A pesar del pasado oscuro de la Zona Río, nuevos habitantes petrificados miraban con sus cuencas vacías una ciudad que llevaba el pasado amontonado en los parches que nutrían la frontera. Estas esculturas del Paseo de los Héroes, parecen epígrafes dormidos del Ángel de la Destrucción relatado por W. Benjamin, como figuras invulnerables que corrompen el pasado reciente, orientadas por el viento del progreso. Estas esculturas monumentalizan un pasado glorioso que ni siquiera era representativo de la naciente Tijuana y que trataba de narrar una historia ocultando otra, sin duda mucho más dolorosa y donde los supuestos héroes, no eran otra cosa que verdugos enmascarados.
N. del A.

¹⁵⁰ ...una relación de enfrentamiento encuentra su término, su momento final (y la victoria de uno de los dos adversarios) cuando el juego de las relaciones antagónicas se ve sustituido por mecanismos estables que permiten conducir de forma constante y certera la conducta de otros. La fijación de una relación de poder constituye un objeto en una relación de enfrentamiento.
Michel Foucault. 1982. *Critical Inquiry* 8. P-P. 777-795.

organizadores del evento, esta obra se convirtió junto con el *Ayate Car* de Betsabeé Romero, en la representación más exitosa de InSITE 97. Si introducirse en lo público significa ocupar un gran espacio, si activar la reflexión significa escenificar lo que todos saben, si la repercusión pública incidía en la cantidad de gente que veía cada día la obra, entonces ciertamente el caballo fue la obra más pública de todas las desarrolladas. Sin embargo el caballo de ERRE era un claro paso atrás dentro de la metamorfosis del evento, ya que simbolizaba magistralmente las estrategias seguidas por el arte fronterizo de los ochenta, que aunque válidas, estaban ya más que agotadas.

No quisiera, sin embargo, enterrar por completo la intención de esta obra. Para algunos teóricos como Norma Iglesias del COLEF, la obra fue de vital importancia, ya que en una zona donde la gente no tenía costumbre, ni conocimiento de la existencia de eventos artísticos y culturales de arte contemporáneo, el caballo fue una forma de adentrarse “a la fuerza” en el mundo de las “metáforas artísticas” que nuevamente pretendían explicar el fenómeno de su frontera¹⁵¹.

A diferencia de las políticas culturales y los financiamientos unilaterales realizados por el gobierno Mexicano y Estadounidense, cada uno en su territorio, InSITE pretendía representar la continuidad transfronteriza existente en la economía, en los movimientos poblacionales y en las comunicaciones entre Tijuana, San Diego y sus entornos a ambos lados de la barda. En contraste con las insistentes políticas de promoción de lo propio y exclusión de los otros, este programa de instalaciones representaba tanto la

¹⁵¹ *Por ejemplo la obra de ERRE del caballo, tuvo un impacto a nivel de cuestionamiento. Lo que pasa es que las obras que se colocan directamente en la línea fronteriza tienen una connotación especial. Aquí la gente sabemos lo que significa, porque esta repleta de historias, de dolor, de pena. Cada vez que cruzo se alenta contra mi dignidad y es una experiencia dolorosa. Jamás lo he superado y llevo 21 años cruzando. Es algo que me molesta y que me incomoda. Te tratan con la punta del pie. Y ese es el dolor de la frontera y me imagino que desde el centro de la República no se entiende por que se ve desde fuera de contexto. Pero aquí no se te olvida nunca donde estas. El poder es cotidiano. Yo no creo que la gente por menos códigos de interpretación que pueda tener para comprender una obra artística, no le de una interpretación que tenga un sesgo ético político. A nadie se le olvida esta relación de poder. Si parte del objetivo de la obra era el reflexionar, lo consiguió. ¿qué nivel de reflexión? Creo que varía. Los proyectos artísticos en la frontera, nunca son puramente artísticos.*
Entrevista a Norma Iglesias, investigadora del COLEF. 2003. Tijuana

complementariedad de los espacios urbanos como los flujos binacionales¹⁵². En la zona fronteriza del lado Tijuanesse la precaria cultura de la pobreza favorecida por una elevada población flotante, cuestionaba la legitimidad de la cultura oficial de la riqueza urbana producida por una clase privilegiada, que se beneficiaba de la estructura fronteriza. El tipo de arte que se realizaba en este lugar, remitía, por tanto, a una cuestión moral. Si pudiéramos medir el grado de efectividad del arte en la frontera, si lo que se pretendía era cambiar una situación que respondía a unas estructuras de poder económico y social prácticamente inamovibles, muchos de los que formaban parte del propio evento podrían sentirse invadidos por un profundo sentimiento de culpa e incluso de frustración. El entremezclar en la esfera urbana de lo público, una serie de gestos, imágenes, objetos o símbolos cotidianos modificados que sirvieran para cuestionar a los transeúntes de la problemática del día a día, se convertía, al mismo tiempo, en el límite del efecto político del arte. Por muy elocuente que fuese el efecto, no dejaba de ser una advertencia difusa, una operación simbólica, una llamada de atención que se transformaría en acto frustrado, si la intención del artista fuese la de modificar el estado estructural de la situación, ya fuese esta la precariedad del lado Tijuanesse, la explotación obrera o la búsqueda desesperada por encontrar un centro, en tal *maremagnum* de periferias.

Sin embargo, tal y como explicábamos antes, la obra de ERRE sería utilizada posteriormente como imagen promocional del evento, y punto de referencia para muchas de las personas a las que pregunté sobre InSITE, que guardaban la obra como único recuerdo de ese programa de intervenciones artísticas de temporalidad arbitraria. Es muy probable no obstante, que el equipo curatorial de InSITE 2000 eligiera a los

¹⁵² Nestor García Canclini. 2000. *El arte público re-imaginado en la frontera en Intromisiones Compartidas*. FONCA, San Diego/Tijuana. Pág. 71.

artistas del evento, precisamente para alejarse de este tipo de obras, y seguir con la línea de cambios que habían pretendido desde un principio.

Independientemente de que el discurso curatorial hubiera sido el de transformar el curso de los acontecimientos en cuanto a propuestas artísticas se refiere, fue una obra nuevamente la que cambió significativamente el rumbo del evento y marcó un antes y un después en InSITE. Es paradójico también que dicha obra hubiera surgido a la par que el caballo de Troya; mientras uno miraba a ambos lados con aire desafiante, el otro daba la vuelta al mundo sin rozar apenas una milésima de la barda fronteriza, a espaldas de “los acontecimientos”.

6.3. *The Loop*, Francis Alÿs: Escapismo del discurso sobre “lo fronterizo” (como hablar de la frontera sin la frontera).

Para Olivier Debrouse la obra del artista belga Francis Alÿs, aceleró el cambio definitivo que estaba planteando InSITE. Lo que él definió como el “Francisalisazo”, contemplaba una ruptura definitiva con un cierto proceder artístico, que había comenzado a disolverse en la frontera entre México y EE.UU. Alÿs se deshizo de la frontera y de su atrayente presencia física y sin embargo, consiguió explicitar el efecto devastador de su política sin tener que incidir sobre la tragedia del muro.

Por un lado, *The Loop* sirvió como modelo de muchas obras que se llevarían a cabo en la siguiente edición, al proponer un modelo novedoso de aproximación a la demanda de InSITE. La obra de Alÿs sería el disparadero de una serie de propuestas que hablarían de la frontera sin hacer uso de la misma, evitando incluso los símbolos que pudieran recordar su conformación política y divisoria.

Para hablar de la frontera, no era necesario formar parte de ella: no había ningún dogma que impidiese la recreación de metáforas diferentes. Era además novedosa por rehusar a tener presencia física de exhibición. *The loop* utilizó el valor de la documentación como lugar de la obra por primera vez en la historia de InSITE; ante la invisibilidad de los hechos, la acción se materializaba en pruebas y documentos derivados de la información adquirida. Pero no una información procesada por los medios de comunicación sino la información subjetiva de la acción y el sentimiento individual. Un paso más desde la experiencia de Rollof en el 94, a través de los filtros personales y la vinculación a los diferentes puntos de vista, ejerciendo una contra defensa al sutil ejercicio de la autoalienación.

En el catálogo de InSITE 97, la pieza aparece representada tan sólo con una breve nota que dice lo siguiente:

Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y EE.UU., tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Circunnavegaré la Tierra desplazándome 67° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, hasta llegar al punto de partida. Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista¹⁵³.

En la obra de Alÿs no había una lucha por la imagen, ni una pretendida colonización de lo visible en el espacio de la frontera. Hasta ahora hemos hablado del concepto de invisibilidad y visibilidad desde la historia de los sitios, a su estructura social y la ocupación pública de los mismos. La obra de Alÿs conducía a un campo de lo invisible que en el 97 se había hecho evidente¹⁵⁴: la propia invisibilidad del recorrido en el evento. Se destruía pues cualquier intento de circuito dentro de la noción de evento artístico y se prescindía del paisaje fronterizo como telón de fondo y la noción de lugar

¹⁵³ Francis Alÿs. 1998. *Espacio Público en Tiempo privado* en InSITE 97. Ed. Installation Gallery. San Diego. Pág. 87[0].

¹⁵⁴ Por ejemplo la obra de Eduardo Abaroa. *Cápsulas Satánicas*, se basaba en un recorrido por una ruta que formaba una estrella de cinco picos; Miguel Calderón grabó un video que se basaba en su viaje en Taxi de México DF a Tijuana precisamente para entregar el propio video clip. N. del A.

en ambos sentidos: físico y antropológico. La proposición también desafiaba las reglas del evento. No sería necesario pedir permisos, ni comprar materiales, ni observar el lugar durante meses, ni inmiscuirse con sus habitantes, y sobre todo empaparse del mestizaje cultural que muchos atañen a este recodo de tierra a orillas del Pacífico. Y al omitir cualquier tipo de permiso para justificarse dentro de la prohibitiva zona fronteriza, conseguía por primera vez en la historia de la frontera superar la imposibilidad de la valla, sin que perdiese relevancia por otro lado, la geografía fronteriza.

Alÿs aludía a un viaje de eterno retorno donde el punto final siempre remitía a la pared fronteriza, a pesar de encontrarse en el lado opuesto. "Cruzar la frontera sin tener que cruzarla", como si fuese un viaje mental, el mismo viaje de incertidumbre y deseo que realizaba el inmigrante a la hora de cruzar la frontera y plantearse su vida en el otro lado.

6.3.1. La noción de sitio específico ejemplificada en el movimiento y cambio de lugares.

La frontera era algo tan presente dentro de la concepción del espacio de ambas ciudades que cualquier instalación o *performance*, ya sea en plena barda o saltando a las dos bandas, se veía afectado por esa espacialidad.

El recorrido que Alÿs trazó fue a través de una línea de lugares, donde el artista paraba para continuar después con el viaje. Una línea que representaba la división entre dos lados, separando dos bloques, eso sí, cualesquiera que fueran, sin necesidad de remitir a la frontera específica.

Yo empleé mucho tiempo cuando camino por una ciudad. El concepto inicial para un proyecto, a menudo surge durante la caminata. Como artista mi posición está siempre en ese pasar constante de situarme a mi mismo en un ambiente en movimiento. Mi trabajo es una sucesión de notas y guías. La invención del lenguaje va unida a la propia invención de la ciudad. Cada una

de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando, de la ciudad que estoy mapeando¹⁵⁵.

El artista, en una caminata algo más larga que la llevada a cabo en circunstancias y obras anteriores, construía un mapa real de un recorrido internacional que cruzaba el planeta para volverse a encontrar casi en el punto de partida.

El recorrido de una megalópolis global, proponía un concepto ampliado de desplazamiento en el que cabían varios tipos de movimientos: el de la trayectoria misma, pero también y sobre todo el de la desviación y la deriva dentro de un espacio socialmente determinado por una línea divisoria. Una línea que se marcaba como recuerdo consciente y se producía al caminar (sea cual fuera el medio de transporte) de la situación física y social de la frontera. Si comparamos la obra de Alÿs con otros artistas practicantes de trayectorias o caminatas, nos damos cuenta que su forma de actuar fue de una ambigüedad casi fantasmagórica, construyendo una ruta que sólo se atisbaba en la representación de los documentos.

No deja de resultar irónico que dentro de la inmunidad artística que proporciona un evento como InSITE, Alÿs renunciara a pasar la frontera por su lado convencional, para ir de país en país con su pasaporte en la mano, sentado en salas de espera y esperando en colas de embarque a través de una interminable lista de "procedimientos legales". Sin embargo, el viaje no fue precisamente un vuelo de placer. Alÿs se obligaba como parte de la obra a pasar de aeropuerto en aeropuerto sin disfrutar plenamente del viaje. Pasar la barda lo llevaba a las colas de otras tantas aduanas.

Durante muchos siglos las fronteras han sido estructuras sólidas para diferenciar a un grupo de individuos del resto. Hoy, las fronteras, en plena vigencia, parecen ser un

¹⁵⁵ Francis Alÿs. 1993. México DF.

símbolo de los límites de la libertad del individuo, en un mundo donde la globalización sólo tiene sentido para apoyar una infraestructura de mercado. Alÿs las traspasaba “sin darse cuenta”, al invadir o abandonar un espacio aéreo. En el pequeño territorio del avión se creaba la obra en proceso, abierta y a la velocidad del aparato donde se articulaba una ruta trazada previamente por un programa de vuelo, dosificando la libertad creativa del artista/caminante. La obra era aparentemente invisible, basada en actos de transporte físico reivindicados a través de la acción natural/humana del movimiento o del traslado de la máquina, en contra de una ruta elaborada por medio del discurso de lo turístico, que no es otra cosa que un discurso estereotipado de lo que es digno de ver y lo que no lo es (una seductora forma de poder al fin y al cabo). Alÿs “vagabundeaba programáticamente” para crear su propio itinerario afectivo, fuera de todo concepto turístico estereotipado. Sin embargo la ruta estaba marcada por el destino al que tenía que llegar. Mientras caminaba, el artista iba cruzando fronteras, dando igual la posición geográfica, demostrando en cada caso, la homogeneización que privaba en todas partes.

6.3.2. Contra cliché sobre la identidad.

Si el tema de muchos de los proyectos desarrollados en la frontera había sido el de tratar de reelaborar un proceso de identidad perdido, la obra de Alÿs trabajaba en sentido contrario. Convertía el espacio “real” de su trayecto/obra en un verdadero o auténtico no-lugar¹⁵⁶.

¹⁵⁶ *Un espacio que no pueda definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar. El no lugar, además es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica.* Mark Augé. 1992. *De los lugares a los no lugares* en *Los no lugares espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona.

Atendiendo a este concepto del no lugar, como el espacio de la no identidad, el artista trataba de ejemplificar un tipo de sujeto global¹⁵⁷ que una vez inmerso en esta red de no lugares, se convierte en un individuo identificado a través de un sistema de relación contractual¹⁵⁸.

Al introducirse en este circuito representacional del no lugar (aeropuerto, sala de espera, hotel, aeropuerto-avión) como escenario específico de la obra, Alÿs se acoplaba a la filosofía que regía este tipo de espacios. Ante la exacerbación de lo colectivo como rasgo de diferencia manifestado en el arte fronterizo, proponía el individualismo identitario de los no lugares.

Alÿs trataba de escapar a la coacción totalitaria del lugar, en este caso la presencia inefable de la frontera y los discursos anexos, en busca de un nuevo tipo de libertad. Pero el viaje estaba privado especialmente del concepto de libertad de acción. Su ruta no le pertenecía y al final el único recurso que le quedaba era caminar a través de fronteras y límites en un orden de gestión¹⁵⁹ para llegar a detenerse en el mismo sitio. La única frontera física de delimitación territorial que se había propuesto no cruzar.

Esta falsa representación de la libertad interior ejemplificada físicamente a través de un mapa de sitios, servía para traducir la idea de lo fronterizo, como un límite personal, un obstáculo inconsciente en la metáfora de las "normas" que rigen el orden mundial. Artistas fronterizos como Guillermo Gómez Peña, también habían trasladado la idea

¹⁵⁷ El sujeto individualizado se ha convertido en un protosujeto, sujeto anónimo, amorfo (que no tiene forma particularizada), que permite identificaciones múltiples y permutaciones sin fin: uno es (mediante su visualización) y puede ser otro (cualquiera) (...) Huega decir que, más que de identidad, estamos hablando de identificación, un proyectarse en imágenes que es como un estadio virtual, operación efímera y redundante donde el conocer deja paso al reconocer... Gerard Imbert. Febrero 1998. "La Intimidad como espectáculo" en *Revista de Occidente*. Nº 201, Ed. Fundación Ortega y Gasset, Toledo. Pág. 91.

¹⁵⁸ Mark Augé. 1992. *De los lugares a los no lugares* en *Los no lugares espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona. P-P. 105-106.

¹⁵⁹ El desarrollo de las sociedades modernas ha implicado complejas reordenaciones de las esferas de experiencia. Con el surgimiento de sistemas especializados de conocimiento (...) determinadas formas de experiencia han sido apartadas de los espacios de vida cotidiana y progresivamente concentradas en complejos institucionales concretos. John B. Thompson. 1998. *El yo y la experiencia mediática* en *Los Media y la Modernidad*. Ed. Paidós, México/Barcelona. Pág. 291.

casi mística de “lo fronterizo” a un proceso interior de comportamiento humano, no exclusivo de la zona geográfica en cuestión.

Por otra parte y, trasladando el discurso al comportamiento de un prototipo bastante estereotipado del artista contemporáneo, también trataba de ejemplificarlo como una suerte de turista accidental. “El artista (no particularmente su arte como metáfora (o quizá como mercancía) de flujos económicos y negociaciones diplomáticas. Un objeto turístico para esta nueva industria cultural diplomática, aparentemente marginal llamada Bienal”¹⁶⁰. Sin embargo con esta actitud también ironizaba la aguerrida protesta de los artistas locales que se quejaban del paracaidismo de artistas extranjeros que continuamente eran invitados por InSITE y que trataban de ejemplificar la noción de “lo fronterizo” sin un conocimiento real de “la causa”. Además de desviar el concepto de localización, el artista confirmó la posibilidad de entroncar un arte político a la frontera sin que este estuviera unido a una obligada identificación comunitaria e incluso a la noción de recorrido e imposibilidad de cruce.

Cuando Acconci definía el espacio público como el descansillo entre el propio cuerpo y la realidad del espacio, nos remitía a un lugar abstracto de representación, similar al *domine public* de Wodyzcko. En la obra de Alÿs, esta búsqueda de lo público, era una reconstrucción a ciegas de su propia localización en un lugar público; el espacio cambiante que se forma a través de la obligada diferenciación de los paisajes (geográficos, sociales y políticos) filtrados por su propia vivencia, tal y como habla hecho de una forma mucho más simbólica Ulf Rollof en el 94, y la consecuente y terrible homogenización que la panorámica actual ofrece.

¹⁶⁰ Olivier Debrouse. 1997. *Tiempo Privado en Espacio Público* en el Catálogo InSITE 97. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 58.

A su vez el trabajo documentativo del recorrido de Alÿs era solo una parte parcial de la historia. Su experiencia con la frontera se disgregaba a través del continuo cruzar de límites en espacios aéreos diferentes. Lo que quedaba del viaje era tan solo una relación contractual establecida por el billete de avión o de tren y no había más personalidad en ellos que la documentada en su tarjeta de identidad o pasaporte.

En InSITE 2000, la idea de lugar se veía fuertemente marcada por esta obra, no sólo a la hora de hacer uso del espacio fronterizo, sino también a un nivel formal. Muchas obras se materializaron en documentos y se expusieron en puntos de información distribuidos en las dos ciudades. En algunos casos las obras fueron diseñadas directamente como documentos, por lo que era difícil discernir cual era el espacio específico de la propia representación, si el lugar físico o la materialidad del proceso informativo. La tendencia a invisibilizar para poder “mostrar” se dispersó en varias formas de actuación.

Sin embargo, la obra de Alÿs ha sido la única que ha prescindido totalmente del espacio fronterizo; quizá fue necesaria para desligarse finalmente de la pesada carga que suponía encontrarse “de frente” con todo el dogmatismo generado de “lo fronterizo”. Una vez desviado, se podía volver a la zona como espacio de representación sin tener que atender a razones de legitimación de discursos; se había demostrado que la crueldad de la realidad, en este caso de la realidad fronteriza, se abordaba precisamente, sin incidir a través de la representación exacerbada de la misma. Quizá el recorrido de Alÿs fue un viaje antiépico, sin necesidad de un héroe venido de lejos para demostrar que las cosas podían cambiar; sin embargo y al mismo

tiempo, fue un viaje plenamente romántico, con la extravagancia y la incongruencia que solo un acto artístico puede ocasionar.

Capítulo 7

“New genre of public art”.

7.1. Los proyectos de enlace con la comunidad en InSITE 97.

Cierto es que este capítulo podría haber sido un anexo de la tesis, porque se desliga voluntariamente de la línea de investigación sobre la metamorfosis del evento, el proceso de invisibilización del recorrido, e incluso de la propia dinámica de las obras. Sin embargo, y precisamente porque representa la antítesis de lo que estaba sucediendo, o se pretendía dentro del programa curatorial de InSITE, me parece necesario incluirlo. Siguiendo igualmente el orden cronológico de los acontecimientos y la actitud narrativa que me he permitido llevar hasta el momento, explicaré de qué forma los proyectos de enlace con la comunidad que se llevaron a cabo en InSITE 97, sirvieron para evidenciar la obsolescencia de un tipo de arte público, que poco se correspondía con la intención de interacción “popular” que pretendía InSITE y su equipo de curadores.

El concepto del catálogo en InSITE ha estado vinculado desde la primera publicación en el 94 con la temática y el devenir del evento. Los catálogos de InSITE se suelen publicar un año después de la clausura, y sirven para recoger lo acontecido, desde un punto reflexivo. El catálogo no sólo tiene la función de documentar las intervenciones del evento, sino circular una representación escrita de su complejidad estructural, dejando lazos abiertos para el evento siguiente¹⁶¹. En la edición de 1997, el catálogo

¹⁶¹ En el catálogo de InSITE 97: *Tiempo privado en espacio público*, los cuatro curadores del evento (Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard) dirigieron una conversación a modo de resumen reflexivo de la edición. A través de preguntas y respuestas que ellos mismos se formulaban, se ponía en relieve las obras cuya metodología había sido más sorprendente o que habían dirigido la intención del evento en esa edición. N. del A.

fue especialmente representativo de esta afirmación. No es difícil distinguir en él dos partes bien diferenciadas en contenido y significados. En la primera parte, que abarca la mayor parte del volumen, se suceden los textos de Susan Buck-Morss sobre las dicotomías entre el arte político y la política del arte, el texto de Néstor García Canclini *Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas*, la conversación construida como argumento curatorial por los curadores del evento titulada *Tiempo privado en espacio público* y a continuación, los cincuenta y ocho proyectos que conformaban la exposición. Cierra el volumen un texto de José Manuel Valenzuela Arce, investigador del COLEF, que nos remitía a la construcción social de los lugares o espacios públicos en la sociedad posmoderna y un pequeño comentario de Sally Yard sobre los proyectos artísticos y su proceso de *engagement* con las comunidades de la zona, como preludeo a la segunda parte del evento donde discurren los trabajos artísticos de enlace con la comunidad¹⁶².

La frontera ficticia que se impuso en la propia construcción del catálogo es ejemplo, no sólo de la disconformidad del equipo curatorial con la agenda cultural impuesta entre ambos países, sino de las notables discrepancias que existían entre los diferentes discursos del arte para interpretar el término de lo público y lo “políticamente correcto” dentro de la actuación urbana.

Para Olivier Debrouse, curador de InSITE 97, esta segunda parte del catálogo no fue más que un trámite obligatorio para poder cumplir con una agenda de política cultural entre ambos países. Debrouse mismo me confirmó que los curadores invitados por el equipo directivo de InSITE no tuvieron parte activa en los proyectos, pues estos fueron

¹⁶² Dentro de las propuestas desarrolladas bajo el rubro de “obras de enlace con la comunidad” fueron actividades didácticas como los talleres de Carmen Campuzano, Ernest Silva y Alberto Caro Limón, Sheldon Brown o Amanda Farber, quienes trabajaron con niños de la región. Muchos de estos talleres, existían antes de ponerse en marcha InSITE 97, y encontraron en el evento, una manera de culminar y patrocinar sus actividades. El lugar común de todos estos talleres dirigidos por artistas, radicaba en la utilización del arte como medio de expresión, para llevar acciones de aprendizaje colectivo sobre cierta forma de manifestarse, e incluso de expresarse, para contemplar las asimetrías de la condición fronteriza. N. del A.

realizados cuando ellos literalmente “ya habían terminado su chamba”¹⁶³. Sin embargo, los proyectos estaban ahí y formaban parte activa del catálogo, haciendo su aportación al concepto de lo público y justificando sin duda, una parte del arte en la calle que, desde los noventa, se había sobretitulado “new genre of public art”¹⁶⁴, y sobre todo, su vinculación al arte fronterizo de los ochenta, que InSITE había tratado de reformular desde sus inicios.

7.1.1. Intervenciones públicas en los EE.UU.

Es útil centrarnos en discutir la producción de arte comunitario en los EE.UU., porque fue a través de su implicación como parte del binomio colaboracional del evento, que InSITE hubo de ajustarse a una política cultural que favorecía financieramente esa clase de prácticas. En otras palabras, el evento debió formular su enlace con la comunidad bajo una óptica netamente americana.

Desde que en 1986 la National Endowment for the Arts (NEA) de los EE.UU., decidiera “evacuar” el *Tilted Arc* (19) de Richard Serra por no haber tenido en cuenta “los planes de la comunidad y el diálogo con sus usuarios más directos”, alegando la incongruente posición de la escultura obstaculizando el paso en la Federal Plaza de Nueva York, los caminos sobre la utilización del arte en la esfera pública se bifurcaron. Para Serra, era

¹⁶³ Entrevista a Olivier Debrose. 2003. México DF.

¹⁶⁴ *Lidiando con algunas de las más profundas problemáticas de nuestro tiempo – la droga, el racismo, la falta de vivienda, la delincuencia, y la identidad cultural- un grupo de artistas visuales han desarrollado distintos modelos de intervención artística cuya estrategia pública de enlace con estas problemáticas sea la parte esencial de su lenguaje estético. Podemos describir este “Nuevo género de arte público” para distinguir tanto en forma como en intención, lo que hasta ahora se ha llamado “arte público”- un término usado durante estos últimos veinticinco años para describir a las esculturas e instalaciones efectuadas o localizadas en los espacios públicos. Al contrario de lo que anteriormente había sido llamado arte público, el “new genre of public art”- artes visuales que usan medios tradicionales y no tradicionales para comunicar e interactuar con una audiencia diversificada sobre razones relevantes de sus propias vidas- esta basado en el trabajo colaborativo.*

Suzanne Lacy. 1992. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric journeys* en *Mapping the terrain*. Bay Press, Washington. P-P. 11-13.

inaudito que se antepusiera la practicidad del espacio a su propia idea creativa y que prevaleciese el uso funcional de la arquitectura urbana a la materialidad de la obra de arte. A pesar de que la NEA le propuso colocar su obra en otra parte, el artista prefirió su destrucción total. El sitio específico y la concepción primigenia de la obra estaban por encima de cualquier practicidad o utilidad funcional del espacio.

...la destrucción o mutilación del trabajo artístico debería ser un crimen federal.¹⁶⁵

Hasta los ochentas, la NEA había impulsado y preferido comisionar obras de carácter específicamente representacional y conmemorativo. Elegían artistas del modernismo abstracto como Robert Irvin, Tony Smith, Mark di Suvero o el propio Serra. Pero la controversia motivada por el polémico *Tilted Arc* cuestionó directamente la imposición pública de la estética abstraccionista; una estética que seguía sin identificarse con la audiencia, la cual prefería un simbolismo mucho más narrativo. Estas esculturas modernistas sólo tenían acogida popular cuando se convertían en un referente colectivo, como había sido el caso de la *Gran Vitesse* (20) de Alexander Calder en los Rápidos de Michigan. En este caso la obra artística adquiría el valor de monumento y se convertía en un punto de encuentro del espacio urbano, actuando prácticamente como un templo. A raíz de la polémica sobre la imposición estética en las intervenciones urbanas, la NEA revisó los contenidos de los comisionados y encontró en el arte pseudo identitario de los murales de finales de los ochenta, entre los cuales estaba inscrito fundamentalmente el movimiento chicano¹⁶⁶, una forma diferente de intervención pública. Sin duda este cambio de rumbo también tuvo que ver con una necesidad política; las comunidades desfavorecidas formaban un amplio colectivo y la

¹⁶⁵ Richard Serra. Mayo 1989. "Tilted Arc" Destroyed en *Art in America*. Pág. 45.

¹⁶⁶ Según S. Gablick, el arte chicano estaría inscrito en un tipo de movimiento artístico que comunicaba finalmente el arte con la praxis social, donde el trabajo artístico cedía su independencia a favor de solucionar otros cuestionamientos sociales. Suzi Gablick. 1995. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric journeys* en Suzzane Lacy, Mapping the terrain. Bay Press, Washington. Pág. 76.

creación de un arte que supuestamente contase y se identificase con ellas serviría parcialmente para apaciguar las protestas en contra de la discriminación de estos grupos marginales y su precaria calidad de vida. Los murales se convirtieron en productos culturales “legitimizados” por el poder estatal, representativos folclóricos de un colectivo cada vez más numeroso. Pero sin duda, al legalizar este tipo de intervenciones y acoplarlas como parche a la producción artística, estas producciones sociales perdían su fervor de protesta. Algo parecido a lo que algunos miembros fundadores del TAF/BAW habían sentido, cuando la organización empezó a vincularse a ciertos organismos internacionales.

A partir de este momento, las obras públicas apoyadas con fondos de la NEA debían de nacer aparentemente en un modo consensuado, teniendo en cuenta a la comunidad de personas que diariamente tenían que convivir con la estructura en cuestión. Una de las primeras propuestas llevadas a cabo bajo estos nuevos presupuestos de relación con la comunidad, fue el proyecto encargado al artista John Ahearn para el 44th del Precint Police Station en el sur del Bronx, en Nueva York (21). Ahearn vivía desde hacía años en esta zona y estaba integrado en la comunidad con la que iba a trabajar. La obra de Ahearn, aunque no incluía el proceso colectivo del trabajo en conjunto que posteriormente se llevaría a cabo en otras empresas artísticas, representaba de forma gráfica y narrativa las distintas partes que integraban dicha comunidad del Bronx. En palabras de Tom Finklepearl, Director del *New York City's Percent for Art Programs*, la estética de Ahearn planteaba un nuevo tipo de arte público y ejemplificaba a la perfección el modelo de la era “post Serra”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Tom Finklepearl. 1982. *Dialogues in Public Art* en Miwon Kwon, *One Place After Another*. 2002. Massachusetts Institute of Technology. P-P.83-84.

Mientras Serra se negaba a retirar su escultura de la Federal Plaza, Ahearn asimilaba otra postura más cercana al consenso público. Sin embargo, los problemas para Ahearn no estaban solucionados. Su condición de artista blanco le impedía, según algunos, comprender la situación identitaria de los afroamericanos que vivían en la zona. Las esculturas de ciudadanos del Bronx que había colocado en una calle del barrio, fueron consideradas por muchos, un monumento al racismo.

Una de las primeras experiencias que trataron de integrar el proceso creativo del artista en cooperación con la comunidad, para limar las posibles fricciones en el resultado final de las obras, fue la organizado por Mary Jane Jacob en Chicago a principios de los noventa. *Culture in action* que originalmente se titulaba *New Urban Monuments* se concibió como una crítica a la organización de *Sculpture of Chicago*, un programa que mostraba esculturas en plazas y parques públicos. Sin embargo y aunque naciera como una crítica al mismo, fue el equipo curatorial de *Sculpture in Chicago* al que pertenecía la propia Mary Jane Jacob, el principal promotor del evento. Se convirtió en uno de los proyectos públicos de Norteamérica más importantes del siglo XX, aunque no le faltaron críticas que acusaban al evento de explotar los problemas de estas comunidades marginales donde interactuaron en beneficio del “experimento”. Por otro lado, también le reprochaban el reducir el trabajo artístico a un tipo de trabajo social con fines específicos, anulando la capacidad autónoma del arte en el proceso crítico de la obra ante el contexto donde se desarrollaba.

La noción de sitio específico como condición geográfica y física cedía el paso a la condición de “sitio” como lugar en el sentido antropológico de la palabra. El sitio era desplazado hacia otras nociones como eran audiencia, razón social y sobre todo,

comunidad. El artista debía actuar entonces con un condicionante social y para un colectivo específico donde la importancia de quiénes eran los que ocupaban el sitio, condicionaba la cualidad espacial del mismo.

7.2. Arte público de enlace con la comunidad. Procesos para la recuperación de la identidad.

En el texto que introducía el “anexo obligado” del catálogo de InSITE 97, *La construcción sociocultural de los espacios públicos*, José Manuel Valenzuela Arce recogía la idea de pérdida de identidad motivada por la confusión entre los espacios públicos y privados dentro del entramado social. El escrito representaba la situación de las industrias culturales y los medios de comunicación masivos y su contribución a la reformulación de los imaginarios sociales y las fronteras marcadas entre lo íntimo o privado y lo simbólicamente llamado público¹⁶⁸. Esta desorganización informativa y el control ejercido por los medios de comunicación y la publicidad, mostraba a la sociedad como un conjunto de individuos “indefensos” que perdían el rumbo y condición identitaria, subyugados ante una masa de poder invisible con el que mantenían, casi a nivel inconsciente, una relación recíproca.

Me gustaría rescatar del texto de Valenzuela Arce el sentido de comunidad que él contrapone a esta “situación identitaria global” que parece haberse creado en las sociedades contemporáneas; concepto de comunidad que remite al sentido de agrupación de individuos que han defendido durante años los colectivos de barrios chicanos para proteger su identidad frente al proceso migratorio que les había tocado

¹⁶⁸ *La experiencia social en el mundo contemporáneo se inserta de manera importante en una redefinición de los sentidos sociales, donde los medios masivos de comunicación son uno de sus elementos importantes como productores/producidos de los nuevos sentidos colectivos. Los medios de comunicación conllevan formas de organización de consenso y conflicto, elementos de socialización, así como nuevas formas de interacción entre el mundo cotidiano y sistémico y entre espacios públicos y privados. Crecientemente, observamos la penetración de los medios de comunicación en los ámbitos cotidianos y genéricos, así como en las esferas públicas y privadas. Los elementos sistémicos invaden los espacios íntimos, redefiniendo sus umbrales y los mecanismos de vigilancia como recurso de poder de los sectores dominantes.*
José Manuel Valenzuela Arce. 1998. *La construcción social de los espacios públicos en Tiempo privado en espacio público/Private Time in Public Space*. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 166.

vivir, en una especie de “resistencia biocultural”. A través de viejos referentes de identidad puestos a trabajar en el nuevo contexto, se ejercía una disputa cotidiana para establecer la construcción sociocultural del espacio, donde el trabajo artístico también debía formar parte de ese ejercicio de resistencia. Lo que sucede, como casi siempre que se trabaja en un área tan politizada como es la frontera, es la determinación de las estrategias de recuperación de la identidad a la que se subscriben las manifestaciones artísticas: caracteres dogmáticos que siguen ahondando en una situación pasada, y en el proceso de legitimación sobre la identidad fronteriza.

Autores como Luccy Lippard, defienden la idea de que, en cierto modo, la vida contemporánea ha hecho olvidar al individuo el sentido de lugar como pertenencia y raíz. Un concepto cargado de un sentimiento nostálgico que acaricia melancólicamente un plan urbanístico pasado.

Más específicamente, Lucy Lippard enfatiza el crecimiento y transformación del capitalismo que ha contribuido a erradicar las distinciones de las diferencias locales y culturales, y ha conseguido que la particularidad de los lugares sea continuamente homogeneizada, generalizada y codificada para una mejor expansión del sistema capitalista a través de un espacio abstracto. Este proceso, exacerba las condiciones de alienación y pérdida de lugar en la vida contemporánea. La suya parece ser una visión que favorece el retorno a lo vernáculo, a una no-urbana sociedad “de lo pequeño”. Sitios a escala e intercambio cara a cara¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Miwon Kwon. Primavera-2000. *For Hamburg: Public Art and Urban Identities en Art Journal*. Pág. 45.

La interacción cara a cara de L. Lippard, sería el espacio antagónico del no lugar al que alude el texto de Marc Augé sobre los no lugares, espacios para el anonimato: espacios que posibilitan el traslado rápido de personas y mercancías, entre los que se encuentran las autopistas, aeropuertos y las grandes superficies comerciales. La dimensión del espacio como lugar de tránsito ha recibido una importante atención por diversos autores quienes lo han considerado como sitio del nomadismo y el vagabundeo que según Simmel contrapone a la solidaridad comunitaria (Intercambio cara a cara).

N. del A.

Ver Marc Augé. 1992. *El lugar antropológico* en Los no lugares. Espacios para el anonimato. Ed. Gedisa, Barcelona. P-P. 49-81.

Para muchos artistas de la zona fronteriza, hablar de arte público dentro del contexto fronterizo invocaba inmediatamente los términos de comunidad e identidad dentro del discurso migratorio. Lo público estaba vinculado al espacio común no exclusivamente físico, sino histórico-identitario de los habitantes de ese espacio. El problema subsistía, como decíamos antes, a la hora de elegir los arquetipos que fundamentaban esa identidad y que trataban de unificar en un mismo concepto a una serie de individuos que, aún perteneciendo a una misma colonia, no tenían porque estar sujetos a un concepto identitario, que por otro lado, podía ser igual de alienante que la propia pérdida de identidad por los medios de comunicación y sus estrategias de poder publicitario a las que aludía Valenzuela Arce.

La mayoría de estos proyectos potenciaban el sentido de recuperación de la identidad y la búsqueda de lugares comunes dentro de la confluencia de grupos migratorios que conformaban las comunidades fronterizas, aludiendo a lo binacional como resultado de cada proceso. Valenzuela planteaba su defensa de estas intervenciones como el reverso de la actitud prepotente de lo que él llamaba “paraidismo artístico”:

En la producción consensuada, el artista genera procesos de participación de la comunidad donde se va a instalar la obra. Más allá de la dimensión estética, y, considerando que la obra modificará su paisaje cotidiano, se buscan acuerdos mínimos con quienes finalmente van a interactuar de manera cotidiana con ella. El polo opuesto de la producción consensuada es el paracaidismo artístico, donde de la noche a la mañana, la obra “invade” un contexto social donde quienes en él habitan carecen de la mínima información previa. Aquí se produce una importante ruptura de los umbrales de lo público y lo privado, y el artista traslada el arte público, irrumpiendo en los ámbitos íntimos de los supuestos destinatarios de la obra”¹⁷⁰.

El arte de enlace con la comunidad y el concepto de sitio específico parecen estar perfectamente ligados bajo esta definición de lugar como espacio socio cultural

¹⁷⁰ José Manuel Valenzuela Arce. 1998. *La producción sociocultural del espacio en Tiempo privado en espacio público/Private Time in Public Space*. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 167.

conformado por las relaciones tejidas entre sus habitantes. El artista, según Valenzuela Arce, podría activar nuevos procesos de interacción, siempre y cuando estos estuvieran familiarizados con el discurrir cotidiano de esa comunidad; para lograrlo se necesitaba un proceso lento en el cual el artista debía integrarse a la comunidad o conocer sus necesidades para poder “aplicar” su intervención en un proceso de aprendizaje donde el público se sintiera completamente identificado.

En InSITE 97, aparte de los múltiples talleres que se llevaron a cabo en algunos colegios pertenecientes a ciertas comunidades de ambas ciudades¹⁷¹, hubo algunas intervenciones relacionadas directamente con la práctica de enlace con la comunidad explicada hasta ahora. El caso más significativo es la intervención de la artista norteamericana Patricia Patterson en la casa de Marcia y Héctor Núñez (22), en la colonia Altamira de Tijuana, un conocido y popular vecindario que había sido uno de los primeros lugares construidos de la ciudad, al igual que la Colonia Libertad. La artista se instaló durante varios meses en casa de los Nuñez, pintando las paredes de la vivienda de llamativos colores para exarcerbar la mexicanidad perdida por estas familias. Patterson y su asistente transformaron el lugar en “una pintura en movimiento”. Estridentes tonos en azul, verde y amarillo que, según la artista, eran de fácil acceso en los establecimientos de Tijuana y difíciles de encontrar en los comercios de San Diego, que optaban por una línea de colores más neutra.

La principal herramienta de transformación es el color –rojos, azules, verdes, amarillos; todos ellos son tinturas excitantes realmente fáciles de encontrar al sur de la frontera, pero prácticamente imposibles de adquirir al norte de la misma, donde el color es más neutro y apagado¹⁷².

¹⁷¹ Investigando en el catálogo de InSITE 97, se observa que casi todos los proyectos de enlace con la comunidad efectuados en San Diego, hacían referencia a grupos sociales marginales, formados por emigrantes o personas que aún nacidas en los Estados Unidos, pertenecían a grupos migratorios de origen mexicano. N. del A.

¹⁷² Robert L. Pincus. 29 de septiembre de 1997. Entrevista a Patricia Patterson. “InSITE 97” en *Union Tribune*, San Diego.

Según la artista, su obra no presentaba el espacio elegido como confrontación de lo político y lo social, tema de la mayoría de las obras de InSITE, sino que ofrecía un caluroso y apreciativo punto de vista sobre la vida y el quehacer doméstico en su forma más modesta. Sin embargo, pretender que el color como característica de lo artístico, pudiera ayudar a identificarse a sus moradores con una supuesta identidad perdida dentro de la unidad privada de lo doméstico, resulta un tanto traumático.

En este caso, el color aparecía como un sujeto deseado, fruto de un proceso truncado en la formación de sujeto. Los colores primarios, serían una especie de sujeto reprimido, que la artista desvelaba a los moradores, recordándoles lo que eran antes de que la frontera partiese en dos su sentir como ciudadanos emigrantes. Patterson utilizaba la comunidad donde hacía su obra, ya sea el núcleo familiar o el sector de un pequeño barrio, como un todo concreto donde los caminos entre lo privado y lo público viajaban de forma conexas. Una comunidad transparente, donde los procesos de producción de lo privado formaban parte de un imaginario construido a través de un patrón externo, en este caso, el utilizado por el artista. La metodología de Patterson, pretendía representar la cultura y gustos de los habitantes del barrio:

Se trata de rescatar las raíces de estas personas que generalmente vienen de las zonas rurales y que cuando llegan a las ciudades, pierden sus propias referencias, quieren otras cosas, más urbanas, empiezan a desvalorizar su pasado¹⁷³.

Los murales chicanos de los ochenta, a su manera, servían para ilustrar las ideas y condiciones de un grupo que se sentía acorralado por una cultura ajena; tal vez por eso la NEA utilizó este recurso para satisfacer parcialmente a una colectividad y tratar de darle un espacio simbólico –paredes y muros- que servirían para narrar la historia de un pueblo inmigrante. Pero la iconografía chicana, tal y como hemos explicado anteriormente, actuaba como Biblia, encauzando y mezclando elementos simbólicos de

¹⁷³ Entrevista a Mónica Nador. 2003. Tijuana.

su mestizaje cultural y leyendas imaginadas transmitidas por los propios integrantes de las comunidades. Los proyectos de enlace con la comunidad de InSITE 97, estaban plenamente circunscritos a ese sentir y proceder identitario, que dejaba pocas opciones para interactuar con el público de la frontera en su realidad cotidiana orientada hacia el presente.

Capítulo 8

Camuflaje, invisibilidad: una nueva forma de “fronterismo”.

8.1. InSITE 2000-01.

Las numerosas dificultades que tuvo InSITE¹⁷⁴ para volver a producirse en el 2001, no afectaron a la dinámica mantenida durante años y nuevamente los cambios en cuanto a metodología de acción, surgieron a través de posicionamientos internos, motivados a través del efecto de las obras, encontrando lugares comunes para producir una nueva logística de acción.

La trayectoria en solitario efectuada por Alÿs a través de una hipotética frontera generalizada, propició la aparición de la experiencia individual como forma de experimentación de la realidad fronteriza, en torno a la formación del “yo”, a través de la situación social específica de la frontera, investigando de qué manera las condiciones de la barda –ya sea en un lado como en el otro-, eran equiparable a ciertos procesos internos y comunes de la sociedad contemporánea.

Sin embargo, estas obras basadas en experiencias personales, se habían hecho en la estricta intimidad, y era difícil integrarlas dentro del contexto del evento, más allá de su valor como obra documento, tal y como había ocurrido con la obra de Alÿs.

Pero la dificultad de representación no fue únicamente lo que condicionó el cambio de proceder del evento. Los artistas que participaron en InSITE aquel año, desarrollaron una serie de obras acordes con una manera de actuar específica que en los últimos años se venía trabajando en el panorama artístico contemporáneo internacional.

En eventos como Munster o Documenta, el concepto de recorrido y la resignificación de lugares históricos de las ciudades, había sido progresivamente sustituido por un

¹⁷⁴ El cambio de gobierno y la política cultural en México a partir del 2001, tuvieron mucho que ver en el rumbo de la esponsorización dentro de InSITE. N. del A.

proceder mucho más acorde con la realidad habitual del lugar. De esta forma los proyectos se habían camuflado bajo acciones cotidianas y los lugares para las obras, habían literalmente desaparecido en el colectivo de lo social, de tal forma que era difícil seguir un recorrido específico. Muchos de las instalaciones geográficamente delimitadas fueron sustituidas por acciones momentáneas, que trataban de incidir esporádicamente en los hábitos de conducta de los habitantes. Una forma de participar en el terreno de lo público, que hacía, sin embargo, peligrar la noción de evento como espacio físico-temporal de instalaciones en sitio específico.

También en la conceptualización socio política del espacio fronterizo, la obra de Alÿs sentó precedente, ahondando en los siguientes puntos:

-Abandono del concepto de binacional y relaciones asimétricas de enfrentamiento que hicieran referencia directa al dominador y al dominado. En consecuencia, esas mismas obras se proponían ejercer un escape y/o negación de la frontera.

-Traslado del concepto de frontera geográfica a las diferentes acepciones que el significado de límite y cruce del mismo tienen en la formación del sujeto individual. De hecho una de las paradojas de esa exaltación de la individualidad, venía relacionada con los discursos de globalización y apertura de fronteras. Dos contradiscursos que aunque inicialmente antagónicos, formaban parte de la idiosincrasia contemporánea. Producir en el espectador la sensación de que la obra tenía poco que mostrar¹⁷⁵.

8.2. La importancia curatorial.

En InSITE 2000, existió por primera vez una cabeza curatorial, que, aunque con sus fisuras, estableció una temática concreta y procedió a invitar a una serie de artistas

¹⁷⁵ Entrevista a Olivier Debroise. 2003. México D.F.

determinados que centraban sus trabajos en el campo de la experimentación en el campo del arte público.

Tres palabras resumían el proyecto conceptual del evento: “tránsito, paisaje, sintaxis”.

La mayoría de las revistas y periódicos publicados durante el evento hablaban continuamente de lo “conceptual” como base fundamental de la edición del 2000¹⁷⁶.

La tarea de selección corrió a cargo de Ivo Mesquita, crítico y curador de las últimas cuatro Bienales de São Paulo, Susan Buck-Morss, Profesora de Ciencias Políticas en la Universidad de Cornell en Nueva York, Osvaldo Sánchez que en ese entonces era Director del Museo Carrillo Gil y Sally Yard, profesora del Departamento de Arte de la Universidad de San Diego. Este equipo concibió el evento con una cierta estructura temática para llegar a una explicación o hipótesis de conjunto, que lograra involucrar al espectador desde una perspectiva subjetiva. En la edición del 97, el equipo curatorial había servido para organizar y focalizar el campo de acción de los artistas, mejorando la orientación y promoción del evento. A partir del 2000, el eje curatorial se volvió crucial para el proceso¹⁷⁷. El evento se alejó del modelo de arte comunitario, para centrarse en obras con un horizonte global, si bien enraizadas en cuestiones locales y fronterizas.

¹⁷⁶ - “Conversaciones InSITE. Con la publicación *Parajes Fugitivos/Fugitive Sites* se logra que los proyectos artísticos de la edición 2000/2001 dejen de ser invisibles” en *Frontera*. Miércoles 5 de marzo de 2003. Pág. 8.

- “La madurez conceptual, el reto de InSITE 2000” en *Diario Milenio*. 22 de septiembre del 2000. Pág. 14.

- “Apuestan por lo conceptual. InSITE 2000” en *Reforma*. Sección C. Sábado 21 de Diciembre de 2000.

¹⁷⁷ Recordemos que en InSITE 92 y 94, no había un programa curatorial, sino que eran las instituciones patrocinadoras las que se encargaban de seleccionar a sus propios artistas. En InSITE 97, aunque se contaba con un equipo curatorial, no hubo en ningún momento una temática concreta para unificar los mensajes, y además, hubo una serie importante de obras que fueron seleccionadas de forma ajena al equipo curatorial de InSITE. Todavía en InSITE 2000, el marco curatorial no estaba muy definido y hubo bastante libertad a la hora de presentar los trabajos por parte de los artistas. En InSITE 05, sin embargo, se pretende que el programa curatorial tenga una capacidad de decisión mucho más precisa, desde las invitaciones artísticas a la aprobación de proyectos. Para el artista Carlos Amoraes, Carmen Cuenca y Michael Krichman, a pesar de no intervenir como curadores, tenían un peso mucho más relevante para los artistas y las consecuentes decisiones respecto a las obras, que el propio equipo curatorial. N. del A.

En el verano de 1999, se invitó a un grupo de treinta artistas aproximadamente a participar en una residencia grupal. La idea de los curadores del evento, era tratar de romper con una estructura convencional, donde el trabajo de crítica e investigación por parte de los agentes del arte, no se llevara de forma independiente al pensamiento de los artistas. Por esta razón, en la residencia grupal se buscó la asistencia conjunta de los creadores artísticos con otras figuras que podrían ser importantes en la realización del proyecto; historiadores del arte, músicos, investigadores, críticos y artistas locales, participaron del diálogo promovido por los curadores del evento, a priori de cualquier presentación de proyectos. Muchos de estos críticos formarían parte después de las *Conversaciones*¹⁷⁸ (24), debates que se llevaron a cabo durante los cinco meses que duró el evento.

Después de esta reunión inicial los artistas tuvieron la oportunidad de regresar en diferentes ocasiones a la región, aunque no faltaron aquellos que no volvieron a participar en el programa de residencias y plantearon su proyecto durante las fechas convenidas.

La metodología a seguir por los organizadores del evento fue parecida a la de ediciones anteriores. Ya en 1997, Olivier Debrouse, había establecido junto con el resto de curadores invitados, un itinerario de “lugares específicos” que los artistas podrían visitar en conjunto, independientemente de sus salidas personales por la zona. La

¹⁷⁸ *Conversaciones* fue el compendio de cuatro mesas de debate cuyos temas estuvieron en torno a lo realizado en la edición de InSITE 2000. Muchos de los participantes de estas mesas, habían sido invitados a la residencia inicial de julio de 1999. La serie de *Conversaciones* fue diseñada principalmente para plantear un discurso sobre como se habían desarrollado los proyectos respecto a las ideas originales de los mismos. Se organizaron cuatro *Conversaciones*, que coincidían con los cuatro Fines de Semana de Exploración de InSITE, que se efectuaron desde octubre del 2000 a febrero de 2001.

Las mesas llevaron los siguientes títulos:

Conversation I: The University an the Museum in the Global Economy. Domingo, 15 de Octubre de 2000.

Conversation II: Curating a Process: A process of Curating. Viernes, 17 de Noviembre de 2000.

Conversation III: The political, the ethical, the aesthetic, the spectacle. Viernes, 18 de Enero de 2001.

Conversación VI: El poder de la imagen: Intervenciones culturales en espacios posmodernos, como memoria pública. Domingo, 25 de Febrero de 2001.

Aprovechando la presencia de los artistas, también se desarrollaron algunas charlas para conseguir que el público se familiarizara con el evento. N. del A.

organización trataba en la mayoría de los casos, satisfacer los diferentes requerimientos de los creadores¹⁷⁹. Dentro del grupo de artistas que participaron en la edición del 2000, hubo desconformidades notables referentes a la estructura de organización seguida por el equipo de InSITE a la hora mostrar la zona. Muchos de los artistas nunca habían estado en la frontera y este primer acercamiento marcaba decisivamente su primera impresión de la región. Para Carlos Amorales, la revisión del espacio y el acercamiento de los artistas con el escenario de trabajo no cesaba de tejer una serie de malentendidos y paradojas, que impedían realmente lo que se pretendía con las tan alabadas residencias¹⁸⁰.

Lo que estaba claro, tal y como explicábamos antes, en una zona donde no existía una estructura crítica respecto a la creación artística contemporánea, era necesario transplantar conceptos y asumir discursos por parte de profesionales externos, que en cierta medida, podían no vincularse con la zona fronteriza. Discursos que siempre rozaban inefablemente con el terreno de lo social y lo injusto y la necesidad de practicar una política "correcta". Como en otros eventos, se invitó a una serie de personajes de renombre internacional que en numerosos casos no visitaron las instalaciones o no se interesaron por dialogar directamente con los artistas sobre los procesos creativos. Pero, sin embargo y a pesar de todo esto, se creó un espacio para el debate, donde al fin y al cabo, cada uno podía dar su opinión acerca de las diferentes iniciativas.

¹⁷⁹ InSITE emplea muy poco dinero de su presupuesto en elaborar un aparato publicitario de promoción del evento. Es por eso, que la mayor parte de dinero recaudado se utiliza íntegramente en la ejecución de los proyectos. En InSITE se han llevado a cabo infraestructuras de enorme presupuesto, como la planteada por Gustavo Artigas, o la de Jordan Crandall, ambas en el 2000. N. del A.

¹⁸⁰ *La primera vez que fuimos a Tijuana se produjeron una serie de eventos fuertísimos y una serie de conferencias. Toda una cita de intelectuales, justificando y razonando de una forma "muy moderna", geógrafos, historiadores etc. Nos llevaron a una maquiladora, porque a fuerzas tienes que ir a una maquiladora si estas en Tijuana. Pero yo creo que nos llevaron a la maquiladora más hermosa, con recepción y cóctel incluido. Cada noche nos llevaban a una fiesta que organizaban los sponsors, y día a día era peor. Parecía una competición para ver quien era el más rico. Después también nos llevaban a ver las casas destartadas de los pobres. Pero de todo esto pude sacar una conclusión bastante interesante. Que al fin y al cabo, esas mansiones impresionantes a las que éramos invitados en San Diego, estaban también en Tijuana. Hay me pude dar cuenta que la línea divisoria y la geografía no divide las clases sociales. La línea es física, pero es mucho más horizontal que vertical.*
Entrevista a Carlos Amorales. 2003. México DF.

8.2. “La desaparición” como gesto común en las intervenciones artísticas de InSITE 2000.

Una vez explicada brevemente la logística de InSITE 2000, que en realidad, no se diferenció mucho de su homónimo del 97, llegamos al punto de inflexión de todo el recorrido del evento, donde finalmente se veía claro la diferenciación de InSITE de incursiones pasadas en la frontera, y sobre todo, su cambio radical en el orden de las intervenciones respecto a ediciones pasadas.

Para empezar, seguir el itinerario de eventos en InSITE 2000, suponía un recorrido a intervalos por la frontera a lo largo de cinco meses, por lo que una ruta preestablecida o un viaje organizado era más que imposible. Horarios determinados para eventos concretos; un festival de cine, un juego de ordenador o una pelea de lucha libre.

Más que romper los flujos de tráfico, se unieron a ellos; más que trazar una cartografía de los nuevos paisajes urbanos, se integraron a ellos; más que interrumpir la sintaxis de la vida cotidiana, ahí fueron a resguardar su arte¹⁸¹.

Su integración en el paisaje urbano fue una especie de descomposición en lo social, convirtiéndose, sin que el público se diera cuenta, en parte de la colectividad. De la obra de Alÿs, asimilaron el proceso metodológico de rehuir a la frontera como única metáfora para explicar la condición pública de la misma, pero sin embargo y a pesar de las estadísticas de audiencia, fue el evento que más se involucró en el discurrir habitual del paisaje social fronterizo.

¹⁸¹ Susan Buck-Morss. 2001. *El arte en la era de la vigilancia tecnológica* en *Fugitive Sites*. Ed. Installation Gallery, San Diego. Pág. 247.

Buck-Morss introduce la tesis dentro del catálogo de InSITE, donde se remarca la desaparición de las obras como una forma de introducirse en la colectividad del sitio social.

En este capítulo me centraré especialmente en dos tipos de intervenciones. La de Carlos Amorales, cuya intervención se convertiría en un perfecto acto de camuflaje dentro del cuerpo social o la de Gustavo Artigas (25), que tal y como definió el propio artista, la acción formaba parte de una “trampa metodológica”¹⁸² por acercar el arte a los espectadores no habituales del circuito artístico y en segundo lugar, la concepción del espacio concebida por el proyecto de los in(fo)SITE¹⁸³. Aunque la obra de Artigas y la de Amorales fueron acciones performáticas ejecutadas en espacios concretos de la zona fronteriza, su actuación momentánea tuvo mucho que ver con la puesta en marcha e importancia de los in(fo)SITE en InSITE 2000.

La desaparición o disolución de las obras en el ambiente fronterizo, no fue solamente una manera de integrarse singularmente en el paisaje e insertarse en el mapa social, sino una metáfora colectiva de la situación del arte y los artistas, ejemplificada en el peligroso terreno de la frontera. Hacerse visible, para ocultarse y encontrar de nuevo el

¹⁸² La obra de Gustavo Artigas, *Las reglas del juego/The rules of the game*, consistía en un partido doble donde se jugaba al mismo tiempo basket y fútbol sala. Como veremos más adelante el artista utilizaba la controversia y dinamismo del juego, “para que el público gozase de otro tipo de experiencia estética proporcionada por la obra artística” (de la entrevista con Gustavo Artigas, 2003, México DF).

¹⁸³ A parte de unos obligados recorridos de exploración, se concibió la idea de crear unos puntos de referencia informativa que recibieron el nombre de in(fo)SITE, diseñados por Héctor Pérez, para poder mantener al público informado de todas aquellas obras que por su formato expositivo, no formaban parte del recorrido de la exposición.

En un principio, surgieron para mantener la atención y conectar todos los eventos, tratando de complementar la falta de recorrido físico del evento. El in(fo)SITE de Tijuana estaba situado en la sala 3 del CECUT y el de San Diego en el Spreckels Theater Buliding. Arquitectónicamente ambos fueron creados como un solo proyecto, por lo cual se incorporaron elementos propios de San Diego y de Tijuana a la construcción de ambos espacios.

Se contempló la existencia de unos monitores para poder ver el trabajo de algunos artistas que habían utilizado ese medio, un sitio-biblioteca donde se incluía bibliografía y catálogos de los artistas participantes y libros de arte contemporáneo en general.

Había también una serie de ordenadores con acceso gratuito a Internet en el que se podía seguir el *work in progress* de los artistas. Su concepción de lugar, generó una experimentación del espacio y de la información muy peculiar, combinando su capacidad de espacios reales con su contenido virtual específico. ¿Lugares de información? ¿Información en sitio específico? ¿Obras virtuales? ¿Obras documentales? En muchos casos sirvieron como soporte exclusivo para algunas piezas, que por su situación en proceso y corporeidad efímera, no tenían otra alternativa para hacerse visibles. En ese sentido los in(fo)SITE se convirtieron en el único recuerdo, tanto informativo como físico (punto concreto en el mapa) donde los asistentes al evento podían recuperar la noción de recorrido.

No es de extrañar que se convirtieran en un punto visible de lo invisible, y concentraran el evento en una ruta por asépticas pantallas guiadas con un instructivo. Sin embargo, eran visibles, estaban allí y eran el único soporte que existía para no olvidar que estabas en un evento de arte contemporáneo.

Para Carmen Cuenca, *A place to begin/Un lugar para empezar* (comisariado por Tobias Ostrander) junto con los in(fo)SITE, se convertirían en dos estructuras con enorme potencial para la futura edición de InSITE 2005. La idea era colocar diferentes lugares de información/exposición donde el público pudiera beneficiarse de todo el proceso del evento y al mismo tiempo utilizarlo como una especie de “museo itinerante” mientras no hubiera una planificación oficial sobre el arte en la región fronteriza. Estos lugares podrían transformarse en el futuro en espacios para las artes plásticas pero también para la música, el teatro o la literatura, derivaciones artísticas de mucha más tradición e interés público en la frontera. N. del A.

pasaporte para emerger a la superficie. En este sentido, los artistas funcionaban como una especie de inmigrantes globales, que necesitaban de este tipo de estrategias para poder fijar sus propias verdades¹⁸⁴. Por eso tal vez, la frontera, fue un lugar ideal para esconder la obra y reformular el espacio, porque de alguna manera, al final, uno acababa por ser descubierto a través de la vigilancia exhaustiva¹⁸⁵. Como escribe Susan Buck-Morss:

El espacio del mundo del arte es el de la “desterritorialización”: no hay donde esconderse. El mundo del arte es el mundo de la imagen, aquel en el que la vigilancia toma forma de celebridad y tener fama significa que un nombre es reconocido¹⁸⁶.

¹⁸⁴ En el verano de 1999, se invitó a un grupo de treinta artistas aproximadamente a participar en una residencia grupal. La idea de los curadores del evento, era tratar de romper con una estructura convencional, donde el trabajo de crítica e investigación por parte de los agentes del arte, no se llevara de forma independiente al pensamiento de los artistas. Por esta razón, en la residencia grupal se buscó la asistencia conjunta de los creadores artísticos con otras figuras que podrían ser importantes en la realización del proyecto; historiadores del arte, músicos, investigadores, críticos y artistas locales, participaron del diálogo promovido por los curadores del evento, a priori de cualquier presentación de proyectos. Muchos de estos críticos formarían parte después de las Conversaciones, debates que se llevaron a cabo durante los cinco meses que duró el evento.

Después de esta reunión inicial los artistas tuvieron la oportunidad de regresar en diferentes ocasiones a la región, aunque no faltaron aquellos que no volvieron a participar en el programa de residencias y plantearon su proyecto durante las fechas convenidas. Según Carmen Cuenca, el promedio de duración de las estancias rondó los 100 días. Hubo artistas como Diego Gutiérrez que realmente se afincaron en la zona durante varios meses, interesados por otras muchas cosas más allá de la mera realización de sus proyectos.

La metodología a seguir por los organizadores del evento fue parecida a la de ediciones anteriores. Ya en 1997, Olivier Debroise, había establecido junto con el resto de curadores invitados, un itinerario de “lugares específicos” que los artistas podrían visitar en conjunto, independientemente de sus salidas personales por la zona. La organización trataba en la mayoría de los casos, satisfacer los diferentes requerimientos de los creadores.

Dentro del grupo de artistas que participaron en la edición del 2000, hubo desconformidades notables referentes a la estructura de organización seguida por el equipo de InSITE a la hora mostrar la zona. Muchos de los artistas nunca habían estado en la frontera y este primer acercamiento marcaba decisivamente su primera impresión de la región.

Para Carlos Amorales, la revisión del espacio y el acercamiento de los artistas con el escenario de trabajo no cesaba de tejer una serie de malentendidos y paradojas, que impedían realmente lo que se pretendía con las tan alabadas residencias.

Lo que estaba claro, tal y como explicábamos antes, en una zona donde no existía una estructura crítica respecto a la creación artística contemporánea, era necesario transplantar conceptos y asumir discursos por parte de profesionales externos, que en cierta medida, podían no vincularse con la zona fronteriza. Discursos que siempre rozaban inefablemente con el terreno de lo social y lo injusto y la necesidad de practicar una política “correcta”. Como en otros eventos, se invitó a una serie de personajes de renombre internacional que en numerosos casos no visitaron las instalaciones o no se interesaron por dialogar directamente con los artistas sobre los procesos creativos. Pero, sin embargo y a pesar de todo esto, se creó un espacio para el debate, donde al fin y al cabo, cada uno podía dar su opinión acerca de las diferentes iniciativas. N. del A.

¹⁸⁵ Para Susan Buck-Morss, la actitud del escapismo dentro de la producción artística, y el tratar de confundir la producción artística del campo de lo visible y comerciable, es un camino de ida y vuelta para que las cosas se puedan fijar e interiorizar dentro del complejo mundo del arte:

No es sorprendente, por ende, que los fugitivos traten de encubrir sus huellas. Su escape es temporal. Como nómadas globales, regresan a la burbuja del mundo del arte con la documentación de los medios que les asegura el reingreso. Las líneas de fuga se revierten. El escape se registra como un paso profesional, escalón hacia el siguiente evento global: una beca, un premio, una bienal, los track-tracks del comercio artístico.

Susan Buck-Morss. 2001. *El arte en la era de la vigilancia tecnológica* en *Fugitive Sites*. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 288.

¹⁸⁶ *Idem*. 3.

Pero volviendo a la narrativa de InSITE 2000, sería necesario analizar algunas de sus obras, para comprender de qué manera se volvieron invisibles, cómo se introdujeron en la trama social, o si realmente, esta invisibilidad se convirtió en una estrategia para actuar y hacerse visibles de forma efectiva, aunque sólo fuera momentáneamente.

La obra de Alÿs en 1997 había marcado precedente en cuanto a forma de abordar el espacio fronterizo y el discurso adyacente: evitar la frontera, era tal vez, la mejor forma de explicar la crueldad de la misma, y hacerla visible. Esta forma de contemplar el discurso de “lo fronterizo” dejaba a un lado estereotipos anteriores, y sentaba las bases para un tipo de trabajo menos condicionado en los parámetros del pasado arte de frontera. Sin embargo, alejarse de la frontera de una manera tan radical, también implicaba perder contacto con el público fronterizo. Como explicábamos en el capítulo anterior, una de las intenciones de InSITE era convertirse en una práctica cultural habitual en la región, dado el contexto estéril en el que prácticamente se había desarrollado. Es por eso que las obras de InSITE 2000, aunque condicionadas por el proceder de Alÿs en cuanto a asimilación de “lo fronterizo”, trataron de implicarse de forma mucho más directa con el entramado social. Al tratar de erradicar obras tipo *Toy an Horse* de Marcos Ramírez ERRE e incluso obras como el *Ayate Car* de Beetsabeé Romero, introducirse en la trama social implicaba una acción mucho más estratégica donde la visibilidad espectacular y reconocible de la obra y el discurso de la misma, se traducían en una actuación “camuflada” que el artista establecía a través de los actos cotidianos dentro de la esfera pública fronteriza.

La obra de Carlos Amoraes, *The invisible man*/El hombre invisible fue sin duda, una de las acciones más sustentadas en lo hasta ahora explicado. Amoraes decidió implicarse

con el público de la frontera, sin tener por ello que pertenecer a su contexto, incursionando en su actividad cotidiana y condicionándola (momentáneamente) a través de la acción artística.

8.3. El marco de la obra. Ejemplificado en la acción de Carlos Amoraless, *The invisible man*/El hombre invisible.

Según palabras de Carlos Amoraless, el sistema comunicativo de InSITE, a pesar de los esfuerzos por introducirse en la esfera pública fronteriza y convertirse en un contexto familiar para sus habitantes, no dejaba de ser un tanto sectario; una especie de "micromundo" artificial que tenía que ver muy poco con lo que realmente estaba sucediendo en la frontera, más allá de cuestiones políticas y discursos sobre globalización. Con ironía relataba la procesión de camiones "acorazados" que llegaron a la pelea que se organizaba en Tijuana, de los que salieron gente que supuestamente se había enterado del evento, para perderse entre la multitud que, "despistada", acudía a ver la pelea¹⁸⁷. Un público "escogido" que actuaría de testigo para contemplar una trama en el que otros espectadores ajenos al experimento, se convertían también en parte de la acción performática.

Para Carlos Amoraless era imprescindible que su intromisión en el circuito de peleas de los viernes en el Auditorio de Tijuana se hiciera de forma regular, inscribiendo a sus luchadores en la lista de espera y esperando a que llegara el turno y la fecha indicada. En lugar de haber un solo promotor principal, la región fronteriza tenía un curioso grupo de cinco organizadores que llevaban el negocio, sin admitir acciones externas. InSITE,

¹⁸⁷ La primera parte de la obra de Carlos Amoraless, *The invisible man*/El hombre invisible, consistió en una pelea de lucha libre, acoplada al calendario de peleas que desde hacía muchos años se venía desarrollando en el Auditorio de Tijuana. Amoraless presentó a sus dos luchadores "Amoraless y Amoraless", sin que el público tuviera conocimiento de que aquello formaba parte de un evento artístico. N. del A.

en su esfuerzo por que las cosas se llevaran a cabo en un tiempo determinado, inició los trámites con el Municipio para que otorgase un día concreto a Amoraless, pretendiendo reservar el auditorio y favoreciendo al promotor con el que habitualmente el Ayuntamiento solía tener relaciones. Esta intromisión en la metodología del evento hizo que se rompiera la cadena de promotores. El artista trató de explicar a la Directiva de InSITE que era preferible esperar a que se desarrollasen los acontecimientos de forma natural, pero la falta de tiempo y el temor de que al final se anulase la propuesta, hizo que se actuase con diferentes directrices. El promotor que tenía el turno ese viernes, "poco interesado por el mundo del arte y sus artistas", no le hizo ninguna gracia que se saltase su autoridad habitual y decidió contraatacar organizando una súper pelea el jueves anterior, donde incluso se invitó al hijo del mítico Santo.

De esta forma el artista se vio compitiendo no con otros artistas u otra institución sino con un promotor de lucha libre y un público embravecido. Difícilmente podría ganarse a las audiencias si la única publicidad que se hizo de la pelea aparecía escondida en la poco leída "sección cultural" de los periódicos locales.

Un pequeño logotipo de InSITE se colocó en la cartelera, para cumplir con la normativa obligatoria del evento (26).

La cartelera fue como cualquier otra, porque era mucho más interesante en cuanto confrontación con lo real; hubiera sido ridículo haber enunciado "con ustedes el espectáculo artístico..." y poner una serie de logotipos como el del CONACULTA etc...donde la gente esta condicionada y piensa que va a ver un ballet"¹⁸⁸.

A pesar de los posibles obstáculos anexos al procedimiento habitual, Amoraless consiguió, acceder a un público concreto de la zona fronteriza dentro de una actividad habitual en la vida de los mismos, sin que estos estuvieran condicionados por otro tipo de marco que no fuera el propio marco de la pelea habitual de cada viernes.

¹⁸⁸ Entrevista a Carlos Amoraless. Marzo 2003. México D.F.

8.3.1. *Performance* artístico u espectáculo.

Apropiacionismo inesperado.

El escenario del *performance* era una especie de “cuarta pared”. El artista dejaba de ser persona para convertirse en representante, ya fuera de un misterio, de una interacción ritual o una psicología, inventada u propia. Para Carlos Amoraes la acción performática era una forma diferente de relacionar su trabajo y su propia persona con el público. Hacia años que estaba trabajando con máscaras, interesado por la capacidad de interacción que le proporcionaba este elemento con la audiencia. A través de la máscara, se convertía en otra persona y se le planteaba la posibilidad de salir fuera del espacio de la *performance* como sujeto, sin necesidad de moverse del sitio¹⁸⁹.

El interés por el mundo de la lucha libre en México, surgió a través de ese primer acercamiento a la máscara utilizada por estos luchadores y todo el ritual e importancia que significaba la creación de las mismas para ellos. Las máscaras dotaban de una personalidad al personaje, como un anexo corporal. Amoraes descubrió en la lucha libre un mundo independiente, calificado de marginal, que tenía su propio código de honor y de actuación incluso fuera del cuadrilátero. Le interesaba igualmente la relación que estos tenían con su afición y el marcado carácter populista que tenían los espectáculos, vividos por el público casi en primera persona. La lucha no era como el *box*, es decir, no ganaba el mejor o el más rápido, sino aquel a quien apoyaba el

¹⁸⁹ Para que un mundo extrapersonal pueda entrar, yo tengo que salir. (Tengo que dejar la sala para que ese mundo entre y no simplemente aporte un ambiente, un fondo a “mi persona”.)

Según Acconci, la relación que se crea entre el público y el artista a través del *performance*, es una relación recíproca donde el artista debe de compartir su espacio para que los espectadores puedan involucrarse, no sólo físicamente sino sensorialmente. El *performance* ideal según Acconci, es aquel en el que el marco de la obra, permite compartir un ambiente único para el artista y el público, evitando que “la cuarta pared” se convierta en un muro infranqueable.

Vito Acconci. 2004. “Pasos hacia la *Performance*” en *Arte y Parte* n° 49. Ed. Arte y Parte S.L. Pág. 69.

público. Era una cuestión de espectáculo y los luchadores se mostraban como maestros de ceremonias que movían a las masas¹⁹⁰.

Carlos Amoraes trató de establecer una relación entre su propio espacio y el espacio de los espectadores, consiguiendo que coincidieran a lo largo de la obra en proceso. A través de la estructura de la lucha libre, el espacio del cuadrilátero se desplazó hacia la vivencia del público erradicando la línea del escenario, aunque se siguiera conservando su aura como espacio de representación, manteniendo los límites entre ambos. Esto le sirvió a Amoraes para desaparecer como creador detrás de sus personajes y al mismo tiempo aprovechar la capacidad espectacular de los mismos y conmover a la audiencia hacia una situación de convivencia recíproca con la obra. Los espectadores, en este caso concreto, eran conscientes de que estaban presenciando un espectáculo, pero no sabían que formaban parte de un performance artístico, o que estuvieran siendo “observados” por otro tipo de espectadores que por su conocimiento del hecho, salían sin quererlo fuera de la obra. Como explicábamos hace unas líneas, era la audiencia quien decidía el carácter de la pelea, a pesar de que estos pudieran adoptar un cierto atuendo, o una cierta actitud ante los oponentes. De alguna forma esta lógica en la creación de los personajes, obligaba a que la percepción se volviese más abierta. Los Amoraes, eran perfectos como juego de palabras, acoplándose a la noción de sin-moral, expectantes del desarrollo de los acontecimientos, sin saber quien de los dos bandos iba acabar conquistando al otro¹⁹¹.

¹⁹⁰ Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México DF.

¹⁹¹ *Intento que los símbolos que utilizo tengan el máximo de significado posible y que sean muy generales. Por ejemplo la máscara que utilice para los Amoraes, era una máscara pelona, y todos empezaron a gritar ¡Salinas, Salinas! Pero en ningún momento yo trate de hacer una máscara que se pareciera a Carlos Salinas.*

Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México DF.

En la pelea de los Amoraes fue claro como ocurrió. Una serie de factores determinó que el público al principio estuviera en contra de los Amoraes –probablemente el hecho de que fueran figuras desconocidas más que el hecho de que fueran “holandeses”- y que después se tornasen a su favor. Nada estaba preconcebido. De hecho, al principio el artista había determinado salir el último, a modo de colofón. Fueron los luchadores quienes propusieron salir en primer lugar, ya que en la lucha libre, si se sale después de que hayan luchado los estelares, es muy probable que el público haya descargado toda su adrenalina y desvíe su atención hacia la puerta de salida.

Carlos Amoraes, eligió una situación real; no la propia pelea, que al fin y al cabo era también un simulacro sujeto a una serie de normas, sino la situación cotidiana y tan naturalmente arraigada a la frontera (Tijuana) de acudir a las peleas de lucha libre cada viernes como parte del folcklore tijuanaense. Al igual que la obra de Francis Alÿs, donde una caminata real atentaba contra cualquier intento de simulacro, el ejercicio de Amoraes se adentraba de una forma más radical a la situación inmediata el presente, en el momento y contexto real donde se desarrollaba la obra¹⁹².

Efectivamente, se estaba manipulando a una audiencia en el momento que estos personajes (los Amoraes) se introducían dentro de una situación, convirtiéndose en nuevos caracteres. Sin embargo al introducirse dentro de una estructura que actuaba

¹⁹² *A mí por ejemplo me gustó mucho la obra de Francis Alÿs, se me hace realmente buena. Es interesante la idea de la negación. Pero también creo que es bastante válido afrontar las cosas como individuo. Viajar allí y ver que se puede descubrir, pero también asumiendo que tienes que crear una realidad, ya sea la lucha libre o cualquiera otra, donde interfieras con tu participación. Yo traté de crear un mundo, con toda la energía, casi creando una estructura social hay dentro. Llegar a ese lugar casi como un parásito y vivirlo durante dos semanas. Eso es lo que hizo de alguna manera también Diego Gutiérrez, que acabó viviendo en sus micronúcleos.*

Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México DF.

Diego Gutiérrez, elaboró un complejo envío de vídeos domésticos realizados por el mismo en colaboración con algunos de sus colegas más cercanos, donde se escenificaban situaciones diversas de sus propias experiencias en la frontera, lugar donde el artista había pasado varios meses. Los vídeos fueron repartidos de forma anónima a diferentes vecinos de Castle Park, en Chula Vista, San Diego y en la Colonia Guerrero de Tijuana. La obra solo tuvo repercusión en un núcleo muy concreto de la zona y si no hubiera sido por la posterior difusión en los in(fo)SITE, poca gente se habría enterado del proyecto. N. del A.

ya de por sí en una estructura de simulacro (no dejaba de ser un espectáculo de lucha libre) no pretendía presentar, ni concienciar, ni modificar ningún discurso por encima de su funcionalidad (una pelea de lucha libre) y su comprensión como espectáculo. Podríamos decir que la obra de Amorales camuflada en la dinámica de la lucha libre y el marco del cuadrilátero, fue una forma de "apropiación inesperada"¹⁹³, dentro de una tradición históricamente establecida. La obra combinaba y quebrantaba la línea de separación existente entre el arte y la cultura popular, sin que esta última tuviese una connotación negativa. Sobre todo porque en la zona fronteriza, la cultura popular había estado unida siempre al mundo del arte (no tanto el arte fronterizo como el trabajo de los artistas locales), desde la asimilación de los presupuestos chicanos, a los festivales artístico-etnológicos que habían caracterizado el paisaje artístico fronterizo.

Precisamente lo popular era parte también de "lo fronterizo" tan arraigado a la noción de identidad como recuerdo de una sociedad imaginada. Inclusive, la premisa de lo popular actuaba como contraparte según algunos críticos locales, al supuesto internacionalismo que promulgaba InSITE. En este caso, la obra de Amorales, al utilizar una metodología diferente en el campo de la representación y relación con el público, sin reiterar automáticamente los parámetros de asimetría de poder, la relación conocida de quien es el dominador y a quien le toca ser dominado (en la pelea gana quien quiere el público), y el conflicto de identidad apremiante entre los dos lados, abandonaba cualquier intento de "politizar" el espectáculo desde una posición militante, escapando de cualquier dogmatismo paternalista sobre la problemática fronteriza y su marcado discurso idealista.

¹⁹³En los ochenta, la teoría crítica, incluyendo importantes teorías sobre la representación y las políticas de género, entraron en contacto con nuevas propuestas híbridas de cultura visual y con una palpable crítica hacia las formas dominantes del mainstream. Ejemplo de esto son las obras de Cindy Sherman, Jenny Holzer o Barbara Kruger. Este intercambio pretendía fomentar una relación de transformación dentro de la explosión de la cultura popular que resultara benéfica para el ambiente cultural en general. (...) En la década de los noventa el desarrollo paralelo de una crítica constante a los planteamientos contemporáneos a la cultura parece acallado. (...) Me parece que hoy vemos menos evidencias de la clase de idealismo que animó los ochentas. Judith Barry. 19 de enero de 2001. Extractos de la participación de Barry en *Conversation III: "Lo político", "lo ético" "la estética", "El espectáculo"*. Instituto de las Américas. Universidad de California en San Diego.

Uno de los principales problemas que habían encontrado muchas de las obras de InSITE, remitía a la dificultad para establecer una relación con el público asistente. Como vimos en el capítulo siete, el arte de enlace con la comunidad utilizaba la relación durante el proceso como una forma positiva de conectar con el espectador¹⁹⁴. Pero ¿qué ocurre cuando la obra es momentánea, sin ánimo de perpetuarse como experiencia, o cuando los artistas no tienen una relación local con los implicados?. Es bastante sencillo admitir que Amoraes irrumpió en escena con un público que no había venido a verle a él, a su obra o a su idea. Era un público que se había reunido en un lugar y momento concreto, para ver un espectáculo de lucha libre, cuyas dinámicas les eran familiares, y cuya relación con lo que sucedía formaba parte de “las reglas del juego”.

Por lo tanto el público era cautivo en cuanto a su desconocimiento de la intencionalidad del artista (aunque Amoraes sostenía que su única finalidad era divertir a la gente) y por eso acudía a ver el espectáculo, pero era mucho más libre de aceptar sin ningún tipo de prejuicios lo que estaba viendo; el público “cautivo” era precisamente libre de aceptar o no la obra de la manera que quisiera sin tener que acogerse a ningún parámetro de comportamiento.

¹⁹⁴ En el libro de Miwon Kwon, *One place after another*, se habla sobre la efectividad de los proyectos de enlace con la comunidad y su capacidad de integración con la comunidad. Muchos artistas al marcharse de la zona donde han actuado, cortan la cadena de interventores y el proceso de trabajo se abandona por parte del público. Según la autora tampoco es lícito obligar al artista a permanecer trabajando con una comunidad en concreto de forma indefinida, porque entonces estaría actuando igualmente como un trabajador social. En el caso del artista Iñigo Manglano-Ovalle, en su actuación dentro de “Culture in Action” con su obra, *Tele Vecindario*, mantuvo una cierta independencia respecto al evento, llegándose a conformar como una asociación de video aficionados, una vez que la edición terminó:

Pragmáticamente hablando, estos artistas locales fueron capaces de lidiar con los problemas y los malentendidos de forma rápida y colectiva, integrando el proyecto artístico dentro del día a día de los participantes. A través de esta relación común, los artistas y la comunidad crearon un “sentido de propiedad colectiva” del proyecto, ejemplificada en una mejor toma de control del proceso, su desarrollo y su posterior presentación a otros públicos.

Miwon Kwon. 2002. *Comunidades Inventadas* en Miwon Kwon, *One place after another*. Ed. Massachusetts Institute of Technology. Pág. 140.

8.3.2. La negación/escapismo del discurso de “lo fronterizo”.

Para Carlos Amoraes, su proyecto, por encima de todo, pretendía “divertir” al público, como forma de entender las relaciones sociales, apelando a lo lúdico, más que una manera de promover o despertar una conciencia social de un determinado problema.

Por otro lado, no debemos olvidar que el espectáculo era también una forma de evasión de la realidad, una manera de desfogarse del transcurrir cotidiano; en este caso, la vida en la frontera¹⁹⁵.

Simplemente por el hecho de ser una obra *in situ*, y a pesar de que el artista había tratado de evitar que el discurso se orientase a los preceptos de identidad y militancia social de los grupos de frontera, la representación estaba expuesta a posibles malentendidos. Sobretudo, porque la segunda parte de la obra, que consistió en desarrollar la misma lucha en un espacio de San Diego, donde se invitaron a curadores, críticos de arte y esponsores del evento únicamente, daba pie a que se tomase nuevamente al discurso de asimetría de poder tan característico de un espacio fronterizo. Una segunda parte que tampoco agradó mucho a críticos de arte y a la propia curaduría del evento, por lo que apenas existió mención de ella en el catálogo de InSITE 2000. Sin embargo, para Amoraes, la lucha en San Diego fue una especie de contradiscurso e ironización de la propia estructura de los eventos artísticos equiparada al discurso de poder de la frontera (como ya había hecho diez años antes Terry Allen con sus furgonetas móviles) y como no, de las acciones que el arte fronterizo había

¹⁹⁵ Descripciones tan allisonantes como esta de Olga Margarita Dávila en la revista *Bitácora*, eran sin embargo, una muestra de la demagogia de significados que de alguna forma, el evento llevaba siempre inscrito:

...el deporte hecho arte, la creación intelectual de un personaje insertada en una acción popular, la mezcla de valores culturales con una sutileza tal que no se notaban las orillas más allá de la posibilidad de apropiación sin violencia y con respeto. Fue muy agradable ver a directores de museo, curadores de arte, artistas exquisitos y finos patrocinadores, sonrisa en boca, entre el vendedor de cuentos, la vendedora de souvenirs y la afición popular.

(En San Diego)

... poco a poco el ánimo de la audiencia se unificó, los estadounidenses gritaban y los mexicanos también, todos nos reíamos. De nuevo por un momento, se perdieron los límites de la identidad.

Olga Margarita Dávila. 25 de enero de 2001. “Una ojeadita a InSITE 2000” en *Bitácora* N° 223.

mantenido durante los ochenta. La primera parte súper populista, la segunda súper elitista; la primera era con gente “pobre”, la segunda con “rica”. Para el artista esto era también lo que sucedía en InSITE.

...la organización podía contratar al tipo más de izquierdas para que escribiese y teorizase sobre el evento y se inventase un rollo impresionante, pero si a la vez el único público que le interesaba llevar a ver el evento, es un público de elite, ¿qué es lo que pasaba? Estas llevando solamente gente del mundo del arte, y para mi eso es una contradicción. Pero creo también que cualquier proyecto de este tipo, forzosamente tiene que ponerse andamios y llenarse de justificaciones. Probablemente Gustavo Artigas ni siquiera quería darle ese discurso, y quería plantearse la relación física entre la gente, y sin darse cuenta se volvió el símbolo de EE.UU. y México como una nueva forma de convivencia. Una serie de interpretaciones que se convierten en obstáculos. Pero ese es el peligro de hacer obra en un espacio tan característico como la frontera¹⁹⁶.

Según Carlos Amoraes, su obra y la de Gustavo Artigas, sirvieron en gran medida para justificar cierto plan de acción dentro de la edición del 2000. A pesar de que no fueron los únicos “eventos” que ocurrieron dentro del festival, ambas utilizaron el juego y el espectáculo como denominador común de las acciones, compartiendo una serie de características, como la restricción del público, la acción momentánea, la desmarcación del concepto de arte para sitio específico (ambas se siguieron desarrollando y transmitiendo en formato vídeo en otros eventos), y sobre todo, la negación de un discurso sobre “lo fronterizo” por parte de sus creadores, tratando de evitar mensajes estereotipados. Esta forma de proceder utilizando medios como podían ser la lucha libre, el fútbol, la música nortea o el *basket*, todas ellas actividades de gran popularidad en la frontera, acercaban el evento a un público que hasta ese momento, no se había sentido demasiado motivado por la aparición de InSITE como intervención pública cultural. Hay que tener en cuenta que para poner en marcha un evento como InSITE, sobre todo en un momento donde la parte oficial mexicana había retirado

¹⁹⁶ Entrevista a Carlos Amoraes. 2003. México DF.

cualquier tipo de ayuda o subvención motivada por desacuerdos y políticas centralistas, se necesitaba la participación masiva de patrocinios privados. Si el terreno de lo invisible inundaba el espacio de intervención, era muy probable que InSITE se quedase sin capital para seguir funcionando. Por eso para los Directores del evento, obras como la de Carlos Amorales o Gustavo Artigas servían en parte para demostrar la capacidad de acción que InSITE tenía como evento de arte público, tratando de salvar el problema de recorrido y la desaparición casi total de instalaciones fronterizas, en pro de un tipo de intervención más eficaz, donde se podía implicar a un mayor número de personas¹⁹⁷.

8. 4. Información o lugar. In(fo)SITE.

Si la disolución de las obras en lo social provocó la relativa invisibilidad del evento y la negación del discurso sobre “lo fronterizo”, los in(fo)SITE fueron los “artilugios” para que lo inmaterial de estas obras tuviera un soporte físico donde manifestarse, más allá de la propia acción performática. Como explicábamos al principio de este capítulo, los in(fo)SITE eran una especie de “cómplices” tecnológicos que incidieron en la desaparición del recorrido geográfico del evento. Siguiendo la dinámica de todo el proyecto, en el 94 se trató de visibilizar el espacio geográfico fronterizo a través de la historia de los lugares, en el 97, una vez clarificado ese espacio, la población fronteriza cobró relevancia, tratando de interactuar con el público de forma que el resultado estuviera enfocado en el discurrir cotidiano y no en los discursos estereotipados sobre el panorama social de la frontera. En el 2000, y después de la obra de Alÿs, la forma de acercarse a la línea demostró definitivamente que no era necesario recrearla una y mil

¹⁹⁷ Es muy probable que InSITE 2005 se atenga a una metodología más preocupada por conectar con el público, después de una edición caracterizada por lo invisible en todos los sentidos y trate de permeabilizar los resultados hacia diferentes disciplinas de mayor acogida, tratando de encontrar lugares comunes con los gustos y acciones cotidianas del público fronterizo. Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

veces sobre la misma metáfora; ya en el 94, Rollof lo había dejado claro con su concepto de filtro. La negación del sitio específico de la obra de Alÿs, se tradujo en el 2000 a una desaparición paulatina de las obras desmarcando el recorrido del evento, preocupadas en camuflarse en acciones o sitios de la zona, acotadas en el tiempo a lo largo de los cinco meses que duró el evento.

Hubo también una serie de obras, que lejos de “descomponerse en lo social” actuaron en forma de actos individuales de los propios artistas, reflejando su experiencia personal en el tiempo que plantearon su proyecto en la frontera. Muchas de estas obras fueron grabaciones de vídeo que encontraron en los in(fo)SITE, un lugar físico donde mostrarse a forma de memoria de una acción pasada, al igual que había hecho Alÿs tres años antes, documentando su recorrido personal. En cualquier caso, la desaparición de las obras del concepto de recorrido propio de un evento artístico en favor de la intromisión en el entramado social, hizo complicado seguir una ruta específica, como se había hecho en las ediciones anteriores. Era pues necesario un lugar donde poder conceptualizar todas estas ideas diseminadas a través de espacios efímeros o virtuales, complejizando el evento en dos puntos concretos de la geografía fronteriza: eso sí, nuevamente, uno a cada lado. Los in(fo)SITE habían sido concebidos como centros de información de uso múltiple (reuniones, consultas de bibliografía) pero sobre todo eran el único soporte de numerosos proyectos del evento que por su condición efímera o performática, no podían ser mostrados aun público general. Dentro de su capacidad como espacios reales (físicos) dentro de la geografía fronteriza y eran a la vez lugares virtuales dentro de la producción espacial del evento. Una suerte de “agujeros negros” e incluso de marcos limitadores, capaces de absorber toda la información y trasladar al universo de la pantalla, el trabajo de los artistas. El

espectador tenía al alcance de su dedo la posibilidad de cambiar de obra, o prolongar la duración de las mismas. Para el artista neoyorquino Jordan Crandall, la tecnología punta desarrollada por los sistemas de comunicación y también de vigilancia, acercaban a los individuos un amplio universo de redes interconectadas, donde era posible condensar la información y tener al alcance de un movimiento manual, la capacidad de cambiar de imagen y obtener la información precisa a una velocidad prácticamente inmediata¹⁹⁸.

Para tratar de sintetizar el mapa de obras que se “retransmitieron” en los in(fo)SITE, podríamos decir que se establecieron tres subcategorías:

- Obras *performance* que se reprodujeron como documentos debido a su condición efímera como eventos espectáculo. Aquí entrarían fundamentalmente las obras de Carlos Amoraes y Gustavo Artigas antes expuestas. Ambas obras tuvieron la posibilidad de ser vistas, una vez que ya habían sido realizadas en los lugares correspondientes.
- Obras de filmación de vídeo creadas para verse en pantalla, y cuyo medio de presentación en InSITE fue exclusivamente el in(fo)SITE: La obra de Lorna Simpson, *Duet/Dueto*¹⁹⁹ o el vídeo musical *No over 21*²⁰⁰, de Jonathan Hernández son ejemplos de este tipo de obra.

¹⁹⁸ Entrevista a Jordan Crandall. 2003. San Diego.

¹⁹⁹ *Duet/Dueto* fue filmada por Lorna Simpson en diferentes localizaciones de Tijuana y San Diego donde se interconectaban historias individuales de diversas atmósferas laborables. Se presentó en el in(fo)SITE de Tijuana de noviembre del 2000 a febrero de 2001. N. del A.

²⁰⁰ Jonathan Hernández trabajó con el grupo Torolab y dj's Fussible en una recreación de vídeo de una noche de “fiesta” en Tijuana. El artista, en una dinámica pieza de corta duración, elaboraba un vídeo musical que indagaba en la metamorfosis de Tijuana, cuando los adolescentes estadounidenses cruzan la frontera cada viernes, dispuestos a saltarse las reglas y ahondar en “lo que no está permitido”. N. del A.

- Obras que por su procedimiento y realización personal del artista sólo tenían posibilidad de representación física a través del in(fo)SITE: Esta categoría abarcaba las obras de Jordan Crandall²⁰¹ (25), Silvia Gruner y Diego Gutiérrez , entre otros.

A su vez, hubo obras como la de la artista Judith Barry (la cual sólo se podía ver de noche) o la de Román de Salvo²⁰² (26), que aunque no se presentaron en los in(fo)SITE, utilizaron el vídeo y la proyección como lugares para su obra. RN palabras de Carmen Cuenca: "habían sido creados con la intención de que el espectador entendiera el contexto crítico en el que se había creado la obra"²⁰³, comprendiendo el debate en torno al arte público. Varios artistas del evento habían expresado sentirse incómodos en el circuito cerrado de especialistas que establecía InSITE; es por eso que estos espacios, tenían la función de poder compartir esa experiencia que los artistas vivían durante sus residencias con el resto de los espectadores. En el in(fo)SITE, el público tenía la posibilidad de seguir el recorrido realizado por el artista sin necesidad de moverse del sitio.

El único peligro que yo veo en el arte *in situ*, es el *spirit de corps* del proyecto que se intensifica a partir de la sensación de misión y aislamiento de los participantes, quienes defensivamente tienden a juntarse a platicar sólo entre ellos. Debido a que los sitios están distribuidos en un área más amplia de ciudades fronterizas, para el público es muy difícil tener una mirada integrada del evento. Asimismo, los performances sólo son vistos por un público limitado y su registro es incapaz de transmitir la experiencia con precisión²⁰⁴.

²⁰¹ *Heat-Seeking* era un video conformado por seis acciones que había sido filmado con la ayuda de los sistemas utilizados para patrullar la frontera; cámaras de vigilancia, aparatos de infrarrojos, cámaras térmicas etc. El proyecto se presentó en el in(fo)SITE de San Diego en unas microcomputadoras portátiles. N. del A.

²⁰² *Techno-balero* consistía en una serie de videojuegos instalados en una de las tiendas del Pasaje Gómez, uno de los corredores comerciales de Tijuana. El local tenía tres pantallas de alta tecnología, donde se podía jugar virtualmente por medio de una palanca al tradicional juego del balero. N. del A.

²⁰³ Entrevista a Carmen Cuenca. 2003. Tijuana.

²⁰⁴ Masao Miyoshi. 2002. Extracto de su participación como moderador en la *Conversación I : La universidad y el Museo en la Economía Global*, 15 de octubre del 2000 en Fugitive sites. Ed. *Installation Gallery*, San Diego. Pág. 55.

Las obras como la Artigas o la de Amoraes fueron grabadas rigurosamente para su posterior proyección en las pantallas de los in(fo)SITE, ya que esta era la única manera de poder mostrar lo ocurrido a todas aquellas personas interesadas en el evento, que por su duración o falta de información, no pudieron asistir al mismo. El formato en vídeo y la retransmisión *a posteriori* perdían o modificaban la obra respecto al directo, su capacidad de acción y sorpresa, en cuanto a intromisión momentánea en una acción real, idea para la cual habían sido concebidos. Fundamentalmente los in(fo)SITE se convirtieron en lugares informativos y memoria de documentos que en el “lugar” de las obras. Sin embargo, eran la única forma de poner en contacto al público (tanto fronterizo como extranjero) con la visión particular que algunos artistas habían experimentado a través del trabajo en proceso realizado, casi en forma de espionaje, observando en la pantalla del monitor la acción específica o el momento íntimo (como la obra de Silvia Gruner, *Paradoxical Dream*²⁰⁵) y así, llevar los acontecimientos personales al terreno de la experiencia colectiva.

8.4.1. De la agencia turística al in(fo)SITE.

Siguiendo la dinámica de causa efecto mantenida por InSITE, un detonante importante en la edición del 97 respecto al proceder de InSITE 2000 con los in(fo)SITE, fue el concepto de viaje y la alusión metafórica de la agencia turística como lugar de información para llevar a cabo un recorrido y como generador de espacios virtuales y abstractos de la definición de lugar, que muchas veces no se correspondían con la realidad fronteriza, en este caso, manipulados a través de complejas estrategias publicitarias.

²⁰⁵ Ver capítulo 2.

La obra de Melanie Smith en 1997, expuesta en el capítulo seis, se establecía en cierta forma como predecesora del concepto desarrollado. Como recordaremos, Melanie colocó en la quinta Avenida con Broadway, en pleno *downtown* San Dieguino, una agencia de viajes ficticia, que aparentemente parecía (arquitectónica, decorativa) y también en su desarrollo metodológico del trabajo como una de las tantas agencias que pueblan la rivera Californiana. Los espectadores no eran tales (a excepción de aquellos que sabían del evento InSITE y viajaban al sitio como parte del itinerario del evento) sino individuos que acudían a la agencia de viajes en busca de un lugar para pasar las vacaciones, o simplemente, buscar un transporte para cambiar de lugar²⁰⁶. Sin embargo, lo que encontraban al observar los folletos o los videos que ilustraban los lugares, eran ofertas que se alejaban consecuentemente de lo deseado mostrando otras caras de la frontera. A partir de ahí, el público podía reaccionar de formas diversas; bien podía comprender la nueva funcionalidad del sitio, o marcharse convencido de haberse “equivocado de lugar”,²⁰⁷ lo cual, no se alejaba mucho de la noción de sitio específico que conceptualizaba Smith. La artista utilizaba el aparato visual con lo que una agencia de viajes bombardea a sus clientes, para mostrar espacios invisibles a este tipo de propaganda.

La distorsión era todavía más redundante, porque la agencia de viajes se perfilaba como el lugar de lugares en el sentido de recreación simbólica del espacio. Un espacio que no solo existía como geográfico sino que estaba cargado de una red de significados impulsados a través de un complejo aparato publicitario. La agencia de viajes de Smith, era también una especie de in(fo)SITE; Un lugar que hablaba de la manipulación de la información respecto al/los sitio/s. Investigar la naturaleza y la

²⁰⁶ Al igual que la obra de Carlos Amorales, el experimento de Smith, utilizaba un espacio común y familiar dentro de la ciudad, en este caso, una de las numerosísimas Agencias de viajes que hay en San Diego. N. del A.

función del espacio público había sido el tema de InSITE a través de los años, pero los últimos artistas de InSITE 2000, basaron su estudio en encontrar en el “sin espacio” de la pantalla, el lugar preciso para el dominio público. Muchos proyectos se concentraron en el campo visual del in(fo)SITE y muy pocos en lo que solía ser el espacio medio ambiental, disminuyendo la presencia física en la región, por lo que el diálogo con la comunidad fue también más complejo que en ocasiones anteriores.

Pero la capacidad informativa de la imagen que proporcionaron los in(fo)SITE, sirvió para contraatacar precisamente²⁰⁸, con el sentido de la producción visual al que estaban acostumbrados los espectadores y también, con la forma mediática que los medios tenían de mostrar el espacio fronterizo, que era también el contradiscurso estereotipado del arte fronterizo antes de InSITE. Los artistas eligieron qué imágenes de sus propias experiencias visuales querían retrasmistir en la pantalla de los in(fo)SITE, y muchos, manipularon el resultado, para incidir en los desvíos necesarios para mostrar al público, primero, lo que ocurría con la información visual recibida a través de medios de comunicación²⁰⁹, prensa, o los folletos turísticos y segundo el resultado visual de esa manipulación.

Al terminar InSITE 2000, se cerró una etapa del arte en la frontera, que con el evento había modificado una forma de entender el arte público en un espacio específico tan problemático como el fronterizo.

²⁰⁸ Ya en los ochenta el grupo artístico *Act Up*, que había colaborado con el BAW/TAF, desconfiaban del impacto mediático de lo visual, dando soluciones gráficas a muchos de sus trabajos, por medio de *Visual Aids*. N. del A.

²⁰⁹ *El imperialismo de siglos pasados ha sido sustituido por el capitalismo económico, disfrazado de apertura y globalización. La globalización devastadora que trata de homogeneizar indiscriminadamente la cultura y la identidad, destruyendo, por ende, cualquier diferencia, a través también de una imagen mediática estereotipada por los medios.*

Gerard Imbert. 2001. *La intimidad como espectáculo.*

Según Imbert, sólo lo visible puede demostrarse como real. Sin embargo esa visibilidad de los hechos es distorsionada la mayoría de las veces por un discurso de poder a través de los diferentes tipos de relación, comunicación y la espectacularizando la realidad.

Durante la presentación de esta tesis, septiembre de 2005, se lleva a cabo InSITE 05, evento al que no incluyo dentro del programa, pero que sin duda, es consecuencia de muchas de las experiencias llevadas a cabo en el 2000-01, tales como la invisibilidad de recorrido, reformulación del concepto de lo fronterizo y la puesta en común de sentimientos y acciones personales en el terreno colectivo.

Acciones que, por otro lado, seguirán viéndose directamente afectadas por la fuerza inquebrantable de la frontera y que, tal vez, se vean eclipsadas algún día por un cambio en el rumbo de los acontecimientos.

IMÁGENES



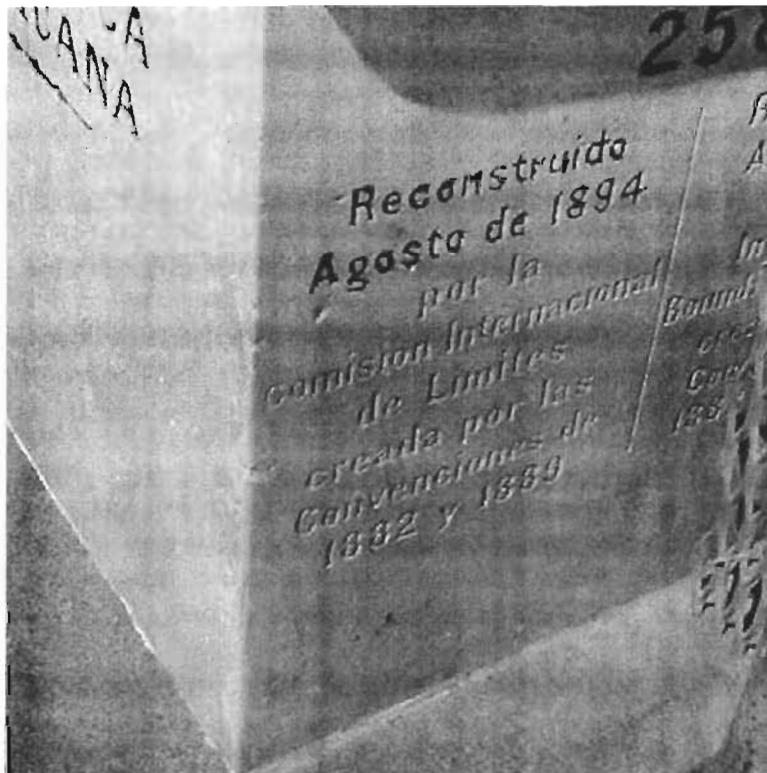
Garita de San Isidro.
Tijuana.



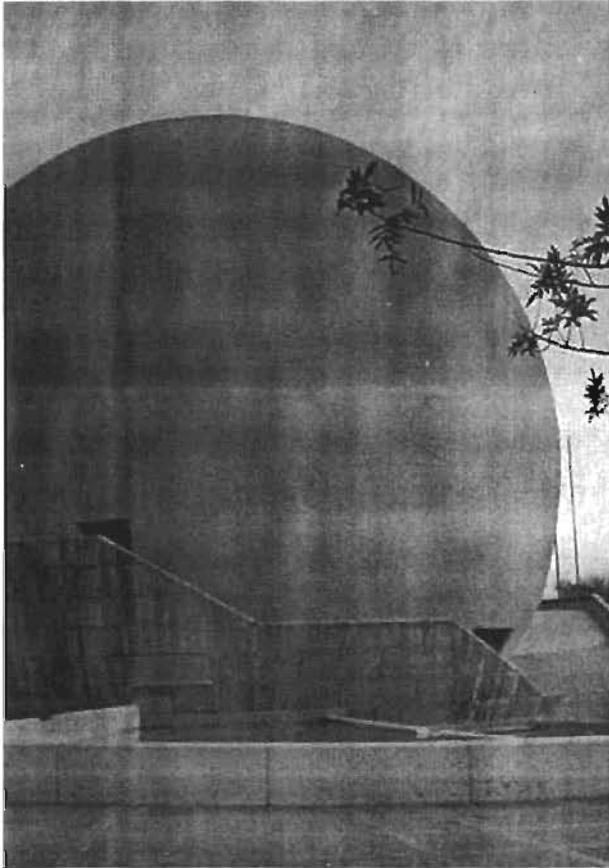
Garita de San Isidro.
San Diego.



Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California.



Punto inicial de límite entre México y EE.UU. Fijado por la Comisión Unida el 10 de Octubre de 1849, según el Tratado de Guadalupe Hidalgo, firmando el 2 de Febrero de 1848. Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California.



Vista del CINEMAX del Centro Cultural Tijuana (CECUT).
Tijuana, Baja California.



Vista de la Colonia Aeropuerto.
Detalle: Armando Muñoz.
Tijuana, tercer milenio, ("la mona"), 1984.
Escultura habitable.
Tijuana, Baja California.



Vista del complejo museístico de Balboa Park, San Diego.



Malaquias Montoya.
Mural, 1983.
Barrio San Juan, Tijuana, Baja California.
© *Installation Gallery, San Diego.*



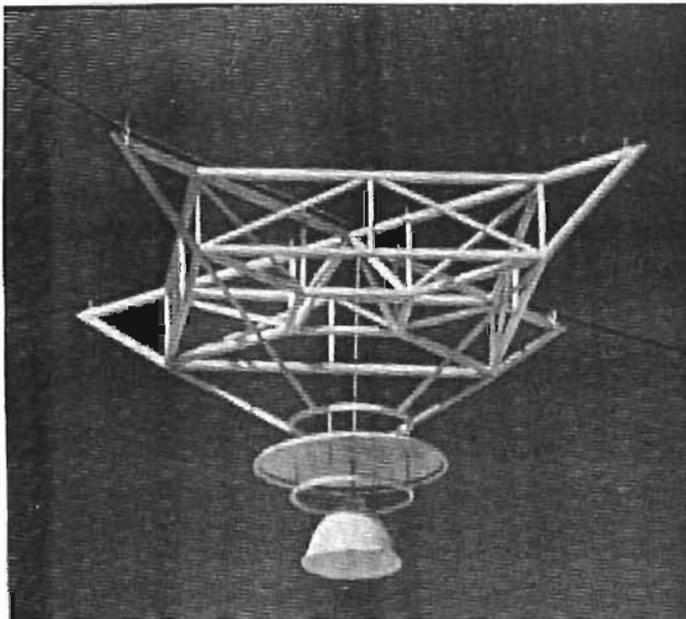
(1) Ulf Rollof.
Don Celso en *Fire Chair*, 1992.
Playas de Tijuana, Tijuana.
© *Union Tribune*, San Diego.



Ulf Rollof.
Don Celso en *Fire Sofa*, 1992.
Playas de Tijuana, Tijuana.
© *Union Tribune*, San Diego.



(2) Marcos Ramirez ERRE.
Century 21, 1994.
Centro Cultural Tijuana (CECUT), Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.
Foto: Philipp Scholz Ritterman.



(3) Iñigo Manglano-Ovalle.
Search/En búsqueda, 2000 .
Detalle de la instalación.
Plaza Monumental de Playas de Tijuana, Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.



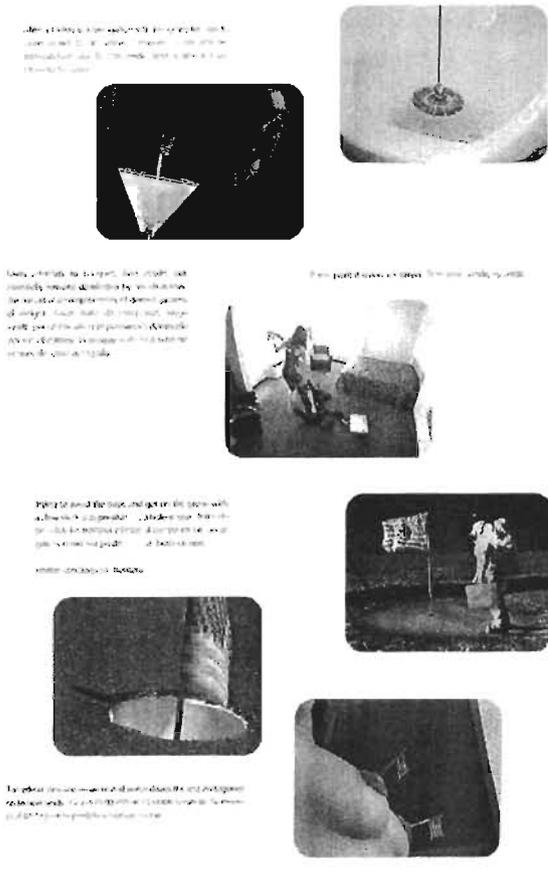
(4) Silvia Gruner.
La mitad del camino/The middle of the road, 1994.
Colonia Libertad, Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.
Foto: Philipp Scholz Ritterman.



(5) Beetsabée Romero.
Ayate Car, 1997.
Colonia Libertad, Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.



(6) Melanie Smith.
The tourist's Guide to San Diego and Tijuana/La guía turística de San Diego y Tijuana, 1997.
 © Installation Gallery, San Diego.

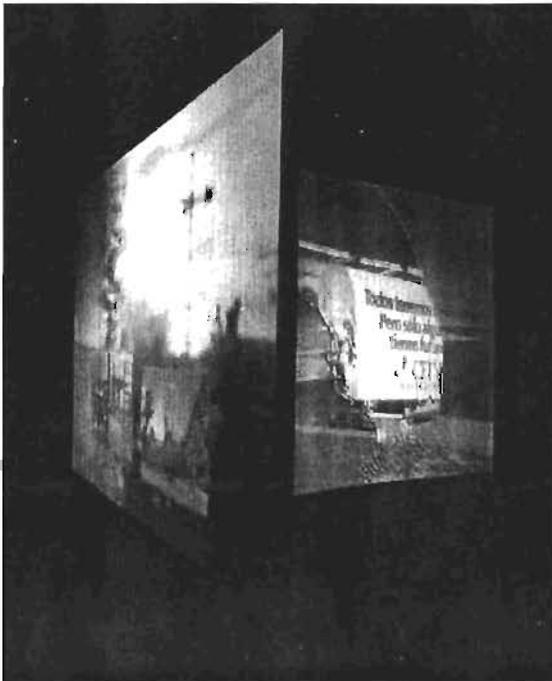


(7) Thomas Glassford.
City of Greens, 1997.
 International Information Centers, The ReinCarnation Projects, Children's Museum, San Diego.
 © Installation Gallery, San Diego.

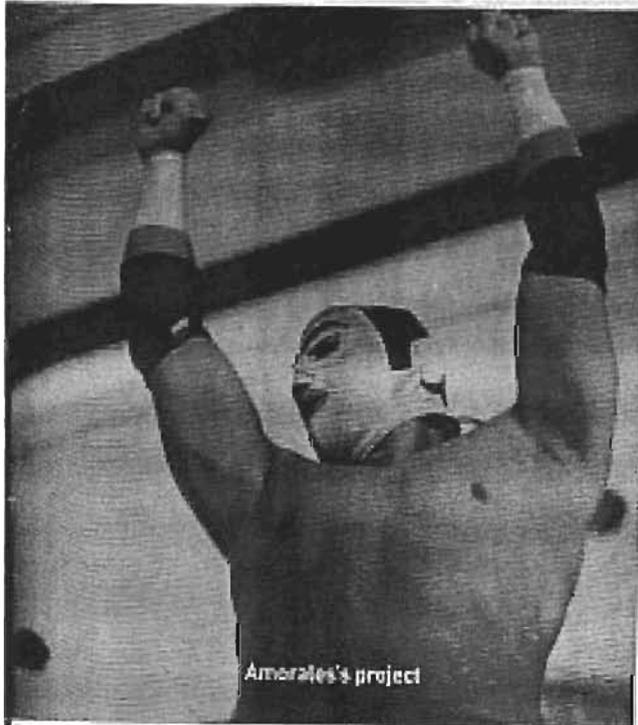


2

(8) Eduardo Abaroa.
Cápsulas satánicas black star/Border Ritual Black Star, 1997.
 © Installation Gallery, San Diego.



(9) Judith Barry
Consigned to Border: The terror and possibility in the things not seen/Consignado a la frontera: el terror y la posibilidad en las cosas que no se han visto, 1997.
 Children's Museum, San Diego.
 © Installation Gallery, San Diego.



(10) Carlos Amorales.
Invisible man/El hombre invisible, 2001.
Detalle del *Performance*, Auditorio de Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.





(11) Francys Alijs.

The Loop, 1997.

Postales enviadas por el artista a la sede de *Installation* en San Diego.

© *Installation Gallery*, San Diego.



(12) Ulf Rollof.

Estación de Ferrocarril, 1994.

Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California.

© *Installation Gallery*, San Diego.



(13) Silvia Gruner.
Narrow-slot/sueño paradójico/hendija estrecha/paradoxical dream, 2000.
Frontera México/EE.UU.
© *Installation Gallery*, San Diego.

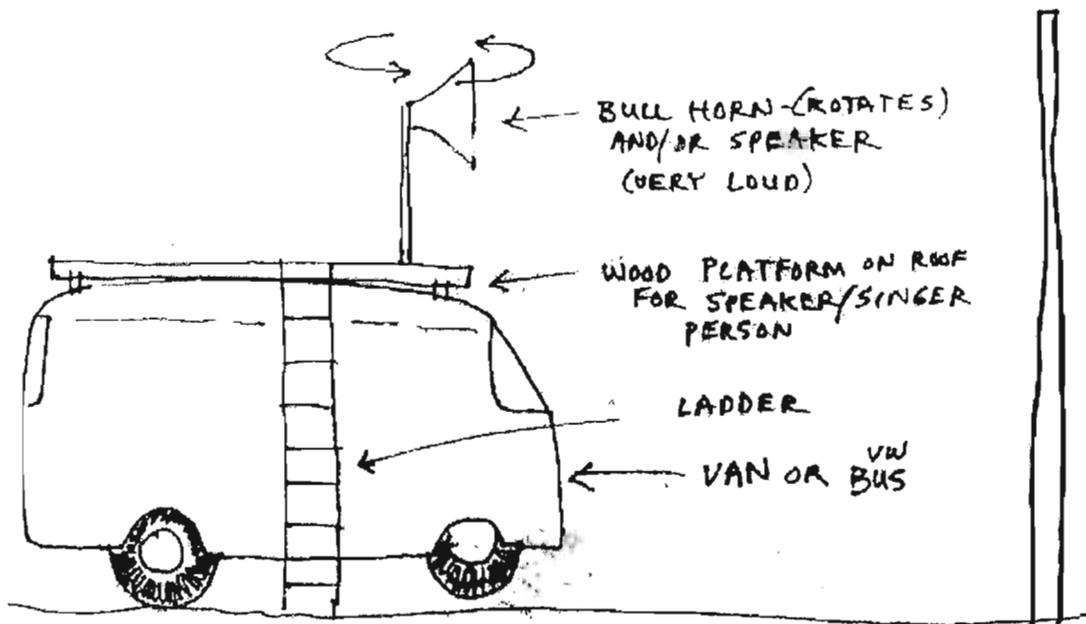


My desire is what makes me move.

(14) Mauricio Dias & Walter Riedweg.
MAMA (Detalle), 2001.
Pasillo turístico peatonal a México.
© *Installation Gallery*, San Diego.



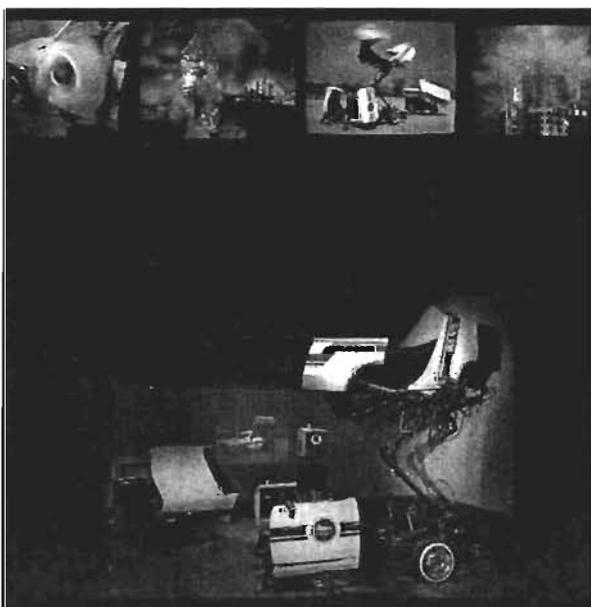
(14) Mauricio Dias & Walter Riedweg.
 Vista de la instalación MAMA, 2001.
 Pasillo turístico peatonal a México.
 © Installation Gallery, San Diego.



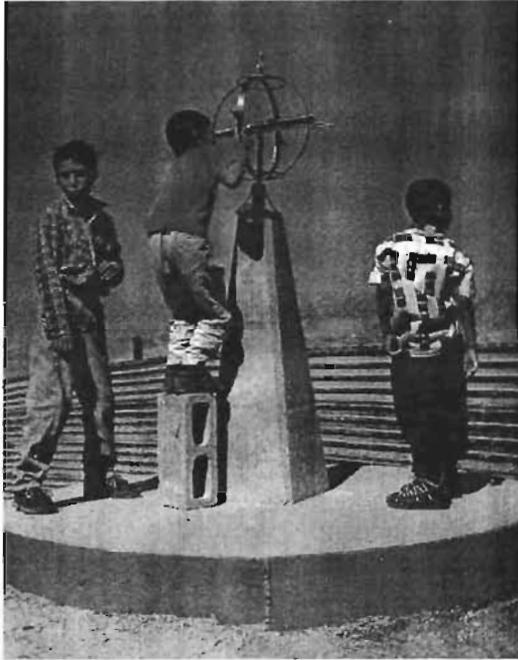
(15) Terry Allen.
 Cross the razor/Cruzar la navaja, 1994.
 Boceto de la instalación.
 Puntos variables en la línea divisoria.
 © Installation Gallery, San Diego.



(16) Marcos Ramírez ERRE.
Toy an Horse, 1997.
Garita de San Isidro, Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.



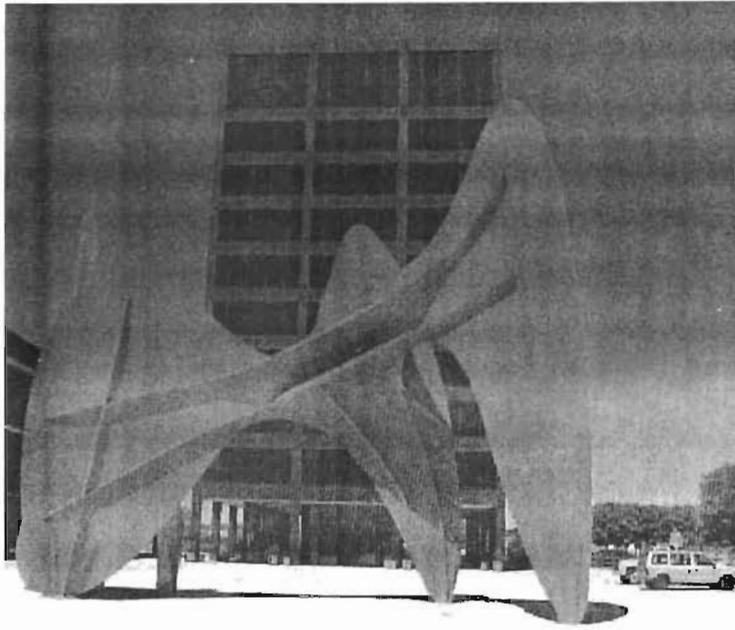
(17) Rubén Ortiz Torres.
La ranfla cósmica ORNI (Objeto rodante no identificado).
Alien Toy UCO (Unidentified Cruising Object), 1997.
1901 Main Street, Barrio Logan, San Diego.
© *Installation Gallery*, San Diego.



(18) Christina Fernández.
Llegadas y Saludas/Arrivals and Departures, 1997.
Colonia Libertad, Tijuana.
© Installation Gallery, San Diego.



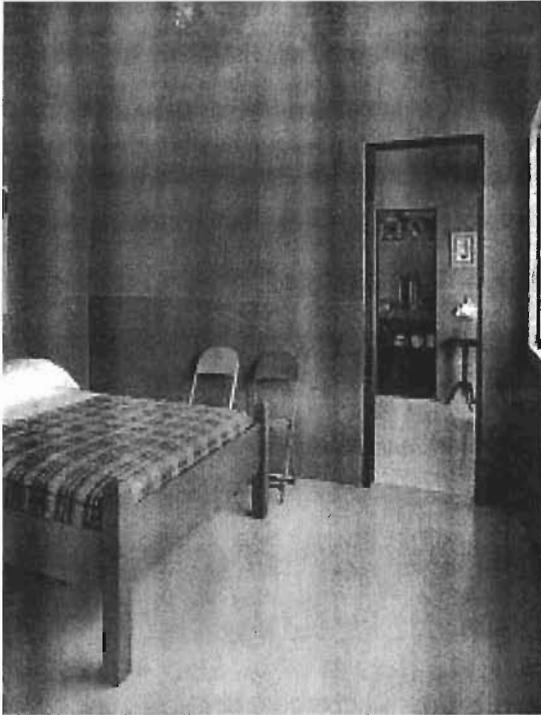
(19) Richard Serra.
Tilted Arc, 1981-1989.
Federal Plaza, Nueva York.
© Richard Serra/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.
Foto: Ann Chauvet.



(20) Alexander Calder.
La Grande Vitesse, 1967.
Grandes Rápidos, Michigan.
© THE MIT PRESS, Massachusetts.



(21) John Ahearn.
Vista de las esculturas de *Raymond y Tobey*, *Daleesha y Corey* en el día de la instalación, 1991.
© THE MIT PRESS, Massachusetts.
Foto: Ari Marcopoulos.



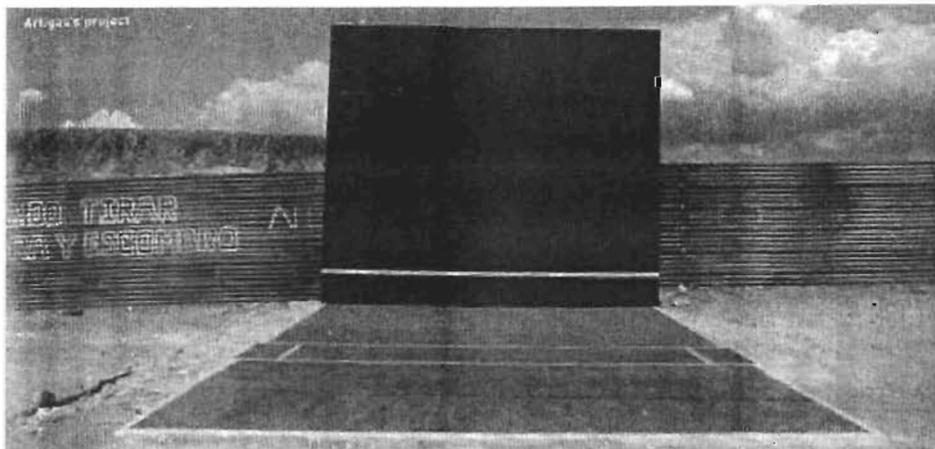
(22) Patricia Patterson.
Vista parcial de la instalación *La Casita de la Colonia Altamira*, 1997.
Calle Río de Janeiro N° 6757, Tijuana.
© *Installation Gallery*, San Diego.



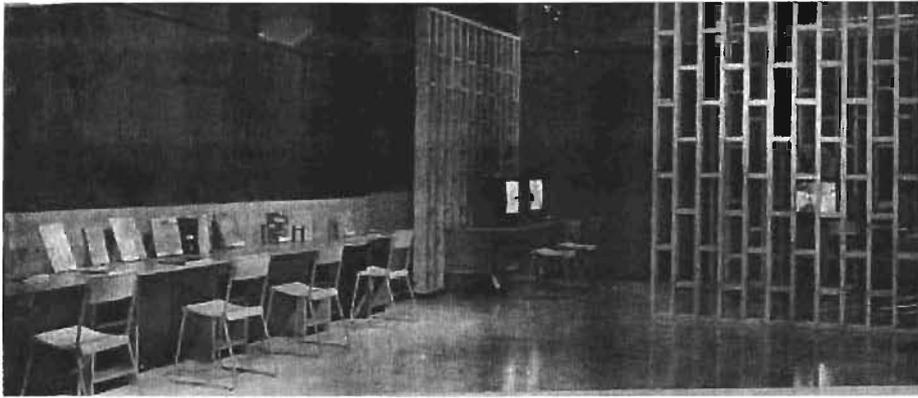
(23) *Conversaciones*, InSITE 2000.
in(fo)SITE.
© *Installation Gallery*, San Diego.



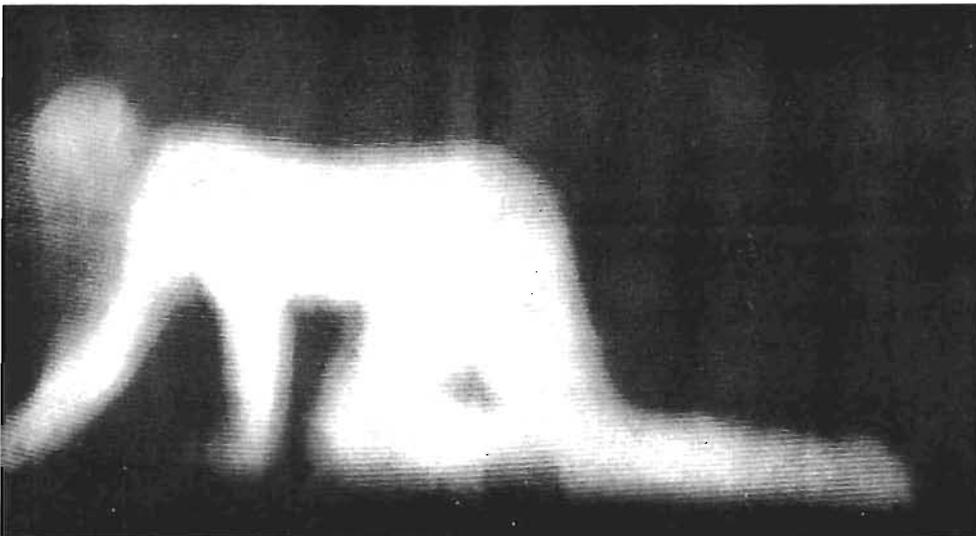
(24) Carlos Amorales.
Invisible man/El hombre invisible, 2001.
 Cartel publicitario.
 Auditorio de Tijuana.
 © Installation Gallery, San Diego.



(24) Gustavo Artigas.
Las reglas del juego/The rules of the game, 2000.
 Colonia Libertad, Tijuana
 © Installation Gallery, San Diego



(25) in(fo)SITE, 2000-01.
Centro Cultural Tijuana (CECUT).
© Installation Gallery, San Diego.



(26) Jordan Crandall.
Heat-Seeking (Detalle), 2000.
In(fo)SITE, San Diego/Tijuana.
© Installation Gallery, San Diego.



(27) Roman de Salvo.
Techno-balero, 2000.
© Installation Gallery, San Diego.

BIBLIOGRAFÍA

ACCONCI Vito. 2004. "Pasos hacia la *Performance*" en *Arte y Parte* nº 49. Ed. Arte y Parte S.A., Madrid.

AUGÉ Mark. 1992. *De los lugares a los no lugares* en *Los no lugares espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona.

BENJAMIN Walter. 1975. *El autor como productor* en *Iluminaciones III*. Ed. Taurus, Madrid.

BUCK-MORSS Susan. 1995. *¿Qué es arte político?* en *Tiempo privado en espacio público*, catálogo de InSITE 97. Ed. *Installation Gallery*, San Diego.

BUCK-MORSS Susan. 2001. *El arte en la era de la vigilancia tecnológica* en *Fugitive Sites*. catálogo de InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*, San Diego.

CANMITZER Luis. 2001. *La visión del extranjero* en *Adiós Identidad*. Arte y cultura desde América Latina. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Ed. *Lápiz, revista de arte contemporáneo*, Madrid.

COFFELT Beth. Diciembre 1973. "A transformation: Chicano Art, Chicano power: A park and a Brigde" en *San Diego Magazine*, San Diego.

CHÁVEZ Patricio. 1992. *Políticamente cultural multi-correcta* en el catálogo de *La frontera/The border*. Ed. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD), San Diego.

DELEUZE Guilles. 1987. *Los pliegues o el adentro del pensamiento* en *Foucault*. Ed. Paidós Ibénica, Barcelona.

DELEUZE Guilles. 1991. "Proscritos de la Sociedad de Control" en *October*.

FINKLEPEARL Tom. 1982. *Dialogues in Public Art* en *Miwon Kwon, One Place After Another*. 2002. Massachusetts Institute of Technology.

FOUCAULT Michel. 1982. *Critical Inquiry* 8.

FUSCO Coco. 1999. *El performance latino: la reconquista de lo civil* en *Horizontes del arte latinoamericano*. Ed. José Jiménez y Fernando Castro. Ed. Tecnos, Madrid.

GABLIK Suzi. 1998. *Estética de conexión, el arte después del individualismo* en *Suzanne Lacy, Mapping the terrain*. Ed. Bay Press, Mass, EE.UU.

GARCÍA CANCLINI Néstor. 2000. *El arte público re-imaginado en la frontera* en *Intrusiones compartidas en Arte y sociedad en la frontera México/EE.UU.* Ed. Fondo de Cultura Económica de México (FONCA), México DF.

GOMEZ PEÑA Guillermo. 1995. "censura no es cultura" *From Armageddon to Gringostroika* en *Suzanne Lacy, Mapping the terrain*. Ed. Bay Press, Mass, EE.UU.

GOMEZ PEÑA Guillermo. 1986. *Jornada Semanal*.

GOMEZ PEÑA Guillermo. 1991. *El performance como peregrinación binacional* en *Visual Art on the U.S./Mexican Border/ Artes plásticas en la frontera México/ EE.UU.* Editorial Binacional.

GRYNSZTEJN Madelaine. 1992. *La frontera/The border: Arte sobre la experiencia fronteriza México/ EE.UU* en el catálogo de *La frontera/The border*. Ed. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD), San Diego.

HYCKEY Dave. 1995. *Sitegeist* en el catálogo de InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*, San Diego.

IBARRA FAUSTO Tomas. 2001. *Recuerdo, descubrimiento, voluntad* en *Adiós Identidad*. Arte y Cultura desde America Latina. I y II Foros Latinoamericanos. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Ed. *Lápiz, revista internacional de arte contemporáneo*. Madrid.

IGLESIAS Norma. 1991. *Entre yerba y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Ed. El Colegio de la Frontera Norte (COLEF), Tijuana, Baja California.

IMBERT Gerard. Febrero 1998. "La intimidación como espectáculo" en *Revista de Occidente*. Nº 201, Ed. Fundación Ortega y Gasset, Toledo.

KWON Miwon. 2002. *One place after another*. Ed. Massachusetts Institute of Technology, Mass, EE.UU.

KWON Miwon. Primavera-2000. "*For Hamburg: Public Art and Urban Identities*" en *Art Journal*.

LACY Suzanne. 1992. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric journeys* en Suzi Gablik, *Mapping the terrain*. Bay Press, Washington.

LIPPARD Lucy R. 1999. *The Lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. Ed. The New York Press, Nueva York.

MARTÍNEZ Oscar J. 1988. *Troublesome Border*. Ed. Tucson, Arizona. University Arizona Press.

MEDINA Cuauhtémoc. 1995. *Una línea es un centro que tiene dos lados* en el catálogo de InSITE 94. Ed. *Installation Gallery*, San Diego.

MILLER Tom. 1981. *En la línea fronteriza* en *On the Border*. Ed. Patria S.A., México.

MURRAY Nancy. 1992. *Columbus and the USA: from the mythology to ideology* en *Race and Class, the Curse of Columbus* en el catálogo de *La frontera/The border*. Ed. Centro Cultural la Raza. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, San Diego.

NUEZ DE LA José Luis. 2001. *Arte y Minorías en los Estados Unidos: el ejemplo chicano*. Ed. Instituto Universitario "Agustín Millares", Universidad Carlos III, Madrid.

PINCUS Robert L. 29 de septiembre de 1997. Entrevista a Patricia Patterson. "InSITE 97" en *Union Tribune*. San Diego

POLKINHORN Harry. 1991. *Introducción: arte en el borde* en *Artes plásticas en la frontera México/Estados Unidos*. Editorial Binacional.

RAMÍREZ "ERRE" Marcos. 2000. *La flor en el pantano* en *Formas de resistencia, corredores de poder* en José Manuel Valenzuela- Arce. *Intromisiones compartidas. Arte y sociedad en la frontera de México/Estados Unidos*. Ed. Fondo de Cultura Económica de México (FONCA).

RENDON Armando B. 1971. *Chicano Manifiesto*. Ed. Collier Books, Nueva York.

SHAW Susan L. 1983 *The Panama-California Exposition, San Diego 1915: Idelizing the past to Promote the Future*. Universidad de Yale. Manuscrito inédito en el catálogo InSITE 94. Commercial Press, San Diego.

THOMPSON John B. 1998. *El yo y la experiencia mediática* en *Los Media y la Modernidad*. Ed. Paidós, México/Barcelona.

THOMPSON John B. 1998. *La transformación de la visibilidad* en *Los Media y la Modernidad*. Ed. Paidós, México, Barcelona.

THOMPSON John B. 1995. "La teoría de la esfera pública" en *Voces y culturas*, N° 10.

TOVAR Rafael. Domingo 6 de Junio de 1993. "Nuevos eventos para InSITE 94" en *El Mexicano*. Sección Identidad.

TRUJILLO MUÑOZ Gabriel. 1991. *Arte y frontera: un boceto preliminar* en *Artes Plásticas en la frontera México/EE.UU.* Editorial Binacional. Universidad Autónoma de Baja California, B.C.

VIRILIO Paul. 1996. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ed. Manantial, Buenos Aires.

VIRILIO Paul. 1997. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Ed. Cátedra, Madrid.

GOLDMAN Shifra. 1980-81. *Metamorfosis: Northwest Chicano Magazine of Literature*, nº 2 y 4.

VALENZUELA ARCE José Manuel. 1998. *La construcción social de los espacios públicos* en el catálogo catálogo de InSITE 97. Ed. *Installation Gallery*, San Diego.

WODICZKO Krzysztof. 1987. *Strategies of Public Adress* en Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture*. Ed. Dia Art Fundation-Bay Press, Seattle.

YUDICE George. 2000. *Producing the cultural economy: The collaborative art of InSITE*. Ed. New York University, Nueva York.

ENTREVISTAS

(Realizadas entre el 2002 y 2003 en México DF y Tijuana/San Diego.)

ALLEN Terry, artista, InSITE 94.

AMORALES Carlos, artista, InSITE 2000.

ARTIGAS Gustavo, artista, InSITE 2000.

CARO LIMÓN Alberto, artista, InSITE 2000.

CRANDALL Jordan, artista, InSITE 2000.

CUENCA Carmen, Directora ejecutiva InSITE.

DEBROISE Olivier, curador, InSITE 94.

KRICHMAN Michael, director ejecutivo InSITE.

GUTIÉRREZ Diego, artista, InSITE 2000.

HERNÁNDEZ Jonathan, artista, InSITE 2000.

IGLESIAS Norma, investigadora, Colegio de la Frontera Norte (COLEF).

NADOR Monica, artista, InSITE 2000.

SÁNCHEZ Osvaldo, curador InSITE 2000 y Director artístico en INSITE 2005.

