inSite

CUATRO ENSAYOS DE LO PÚBLICO, SOBRE OTRO ESCENARIO

CONACULTA
INBA
SAPSLT
SALA DE ARTE PÚBLICO + PROYECTO SIQUEIROS + LA TALLERA
FUNDACIÓN/COLECCIÓN JUMEX
Centro Cultural Tijuana

AGRADECEMOS EL APOYO DEL CENTRO CULTURAL TIJUANA, FUNDACIÓN JUMEX, FUNDACIÓN CIAC, SECRETARIA DE CULTURA DEL ESTADO DE MORELOS Y ESPECIALMENTE AL EQUIPO DE PROFESIONALES Y ARTISTAS QUE HICIERON POSIBLE inSite ENTRE 1992 y 2005.

inSite

CUATRO ENSAYOS DE LO PÚBLICO, SOBRE OTRO ESCENARIO

Como ninguna otra plataforma de exhibición en el arte contemporáneo, inSite ha sostenido una exploración a largo plazo acerca de lo público, indagando en las condiciones de un territorio que magnifica las presiones de la globalización y su impacto en la vida privada, al tiempo que evidenció las fuerzas entrópicas del capitalismo tardío. inSite es un proyecto de arte contemporáneo binacional que entre 1992 y 2005, organizó cinco exposiciones y eventos sucesivos de arte público a través de obras comisionadas para el contexto de la región transnacional Tijuana, Baja California, y San Diego, California. inSite dimensionó planteamientos artísticos y curatoriales mediante la expansión de la noción de "sitio-específico," más allá de las condiciones físicas y geográficas de la región, reorientándolo hacia eventos y procesos temporales que implicaron la intervención, participación, involucramiento social y coproducción. Este novedoso modelo que enfatizó la generación de procesos antes que la creación de objetos, permitió que curadores y artistas se infiltraran en la construcción política del discurso público, creando nuevos imaginarios colectivos.

inSite: Cuatro ensayos de lo público, sobre otro escenario ofrece una visión retrospectiva de cuatro ediciones de inSite: 1994, 1997, 2000-2001 y 2005. Evadiendo restricciones temáticas, las estrategias artísticas y curatoriales de cada edición de inSite, se exhiben aquí, a través de una selección de obras enfocadas en representar las nuevas relaciones e interpretaciones que nacieron en este evento fronterizo .

Resulta especialmente complejo visionar la primera retrospectiva de un proyecto que se basó en obras de arte comisionadas y que, con muy pocas excepciones, involucró las coordenadas de su espacio geográfico y un tiempo preciso para su finalización. Seleccionadas de entre más de 200 obras creadas a lo largo de veintidós años, estas 18 piezas: instalaciones, fotografías y videos, son creaciones que originalmente se presentaron en formatos artísticos de exhibición en sala; o bien, que fueron obras efímeras previamente adaptadas para este fin, generando para nuestros días un concepto de documentación en papel y video de dichas acciones, situaciones o intervenciones. Cuatro artistas han sido invitados a reinterpretar sus piezas originales, adaptándolas de manera lúdica y crítica al escenario de La Tallera, Cuernavaca y a la dimensión de la institución pública.

La Tallera, comprometida con el estudio del arte público y del entorno sociopolítico y cultural en el que está enclavada, presenta inSite como proyecto particularmente pertinente y apropiado para el renacimiento de esta institución. Los símiles con el ensayo, el escenario y la escenificación en el título hacen posible ser fiel a las cuatro ediciones de inSite; mientras que el proyecto también se abre a nuevas lecturas mediante la participación de otros públicos. En este sentido, recordemos al espíritu de Augusto Boal, para quien un performance, más que una puesta en escena de catarsis grupal o ritual simbólico, es una invitación a la acción en el espacio y tiempo real. *inSite: Cuatro Ensayos de lo público, sobre otro escenario* pretende dar a conocer una reseña de este proyecto, y acercarnos a reflexionar sobre las cuestiones sociales y políticas que conforman nuestra vida pública hoy.

Like no other exhibition platforms in contemporary art, inSite has sustained a long-term exploration of that which is public, inquiring into the conditions of a territory that magnifies the pressures of globalization and its impact on private life, evidencing the entropic forces of late capitalism. inSite is a bi-national contemporary art project that, from 1992 to 2005, organized five successive exhibitions of public art with commissioned artworks for a specific transnational context—the region of Tijuana, Baja California, and San Diego, California. inSite anticipated artistic and curatorial developments in contemporary art by expanding the notion of site-specificity and public art beyond the physical and geographic conditions of a place, redirecting them towards events and temporary processes involving intervention, participation and co-production. By fostering engagement and process over object, curators and artists infiltrated the political construction of public discourse and create new collective imaginaries.

inSite: Cuatro ensayos de lo público, sobre otro escenario offers a retrospective view on four editions of inSite: 1994, 1997, 2000-2001 and 2005. Avoiding thematic constraints, the artistic, curatorial and discursive strategies of each edition are presented through a careful selection of works, offering new relationships and interpretations across editions.

It is especially difficult to do a retrospective of a project of commissioned artworks that almost without exception looked at the coordinates of a precise location and time for their completion. Selected from more than 200 works created over twenty-two years, these 18 installation, photography, and video works were either originally made for exhibition formats, or their paper and video documentation had already been adapted by the authors to that end. In addition, four artists have been invited to reinterpret their original site-specific works, and playfully revisit them for this stage at La Tallera, Cuernavaca, and to the context of a public institution.

La Tallera's history commits it to the study of public art and to this sociopolitical and cultural context; therefore, this presentation of inSite is particularly relevant at this moment of institutional renewal. Our title translates in English as "inSite: Four Essays on that which is Public, on Another Scenario." By referencing the essayistic quality of each edition, it is possible to be faithful to the four editions of inSite, while also opening up to new readings by new publics. And in this regard, it serves us well to remember the spirit of Augusto Boal, for whom a performance is more than a staging of group catharsis or symbolic ritual; it is rather an invitation to action in real space and time. This exhibition invites audiences to learn about this important project, and reflect on the social and political questions that conform our public life today.

Lucía Sanromán
Curadora invitada / Guest Curator

_92 _94 _97 _00-01 _05

EVENTOS HISTÓRICOS MÉXICO/ INTERNACIONALES

Crisis del National Endowment for the Arts (NEA), 1981-1997
Esta agencia independiente del gobierno federal sufre diversos ataques por parte de grupos conservadores. Desde el intento de abolición por parte del Presidente Ronald Reagan, el recorte de fondos, la cancelación de exposiciones, hasta el veto de artistas y proyectos.

Creación del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1988
Se crea bajo el mandato del Presidente Carlos Salinas de Gortari, este consejo de 19 órganos culturales del país incluye direcciones generales, bibliotecas, fondos y centros de investigación.

Creación del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1989
La misión del fondo es fomentar y estimular la creación artística a través de estímulos económicos. Su sistema de convocatorias públicas sentó las bases de participación democrática, equidad de oportunidades y juicios de paridad en la selección de proyectos.

World Wide Web, 1989 - 1991
En 1989, el científico Tim Berners-Lee propuso un sistema de comunicación a la Organización Europea para la Investigación Nuclear y se dio cuenta de la posibilidad de implementarla en todo el mundo. Berners-Lee termina el primer sitio web en diciembre de ese año y en 1991 publica el proyecto en el grupo de noticias alt.hypertext.

Demolición de la obra pública *Tilted Arc* del artista Richard Serra (1989)
En 1981, Serra instaló el *Tilted Arc*, un muro curvo de acero de 3.5 metros de altura situado en la plaza federal en Nueva York. Tras una demanda que invocaría un juicio en 1985, se falló a favor de que el trabajo fuera retirado. Serra publicó una declaración famosa donde dijo, "Quitar el trabajo sería destruirlo". Finalmente, el 15 de marzo de 1989, la escultura fue desmontada por trabajadores federales.

Tratado de Asunción, 1991
Este tratado dio origen al esquema de integración económica denominado Mercado Común del Sur (Mercosul), que estableció una zona de libre comercio a través de la constitución de una unión aduanera y la armonización de políticas macroeconómicas.

Levantamiento Zapatista, 1 de enero de 1994
El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), se levantó en armas, tomó algunas ciudades de Chiapas y emitió la Declaración de la Selva Lacandona en la que declaran la guerra al gobierno mexicano a la vez que piden "trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz".

Asesinato de Luis Donaldo Colosio, 23 de marzo de 1994
El candidato a la Presidencia por el PRI, Luis Donaldo Colosio fue asesinado en Lomas Taurinas, Tijuana. Ernesto Zedillo fue electo por el PRI como nuevo candidato.

Elecciones Federales de México, 1994
La presidencia de Carlos Salinas de Gortari es de diciembre 1,1988, a noviembre 30, 1994. En agosto de ese año Ernesto Zedillo es electo como Presidente.

Tratado de Libre Comercio de América del Norte, enero 1994
El acuerdo comercial entre México, Estados Unidos y Canadá, se firmó en noviembre de 1993 y entró en vigencia a partir del 1º de enero de 1994.

Elecciones Legislativas de México, 1997
Llevadas a cabo en el mes de julio, fue la primera vez que el Partido Revolucionario Institucional perdió la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados. Sumados, los diputados de todos los partidos de oposición (PAN, PRD, PVEM y PT) eran mayoría respecto al PRI, por lo que tomaron el control del congreso e instalaron la LVII Legislatura eligiendo como presidente de la Cámara a Porfirio Muñoz Ledo (PRD).

La Matanza de Acteal, 1997
Ocurrida el 22 de diciembre de 1997, fue una incursión paramilitar en la localidad de Acteal, municipio de Chenalhó, ubicado en la región de los Altos de Chiapas al sureste de México. Indígenas tzotziles de la organización "Las Abejas" que se encontraban orando en el interior de una pequeña iglesia de la localidad, fueron atacados. El resultado fueron 45 muertos, incluidos niños y mujeres embarazadas.

Convención Republicana en San Diego, 1996
Bob Dole fue confirmado como candidato a la presidencia para las elecciones de 1996. El general de origen afroamericano Colin L. Powell, dio un discurso poco convencional en el que introdujo la necesidad del Partido Republicano por reconocer los derechos de inmigrantes latinos y las comunidades afroamericanas.

Segunda toma de posesión de Bill Clinton como presidente, 1997
En enero de ese año inició su segundo mandato presidencial, fue el primer demócrata desde Franklin Roosevelt en ganar la reelección presidencial.

Rompimiento de la huelga estudiantil de la UNAM, 1999-2000
El 6 de febrero, en México D. F., por órdenes del presidente Ernesto Zedillo, la Policía Federal Preventiva ingresa a las 5:30 de la madrugada en las instalaciones de la Ciudad Universitaria para romper la huelga estudiantil que por 10 meses paralizó el funcionamiento de la UNAM.

Elecciones federales de México, 2000
Llevadas a cabo el domingo 2 de julio de 2000. Contendieron contra el PRI dos coaliciones, por la derecha el PAN y el partido Verde Ecologista y por la izquierda PRD, PT y partidos menores. El candidato electo fue Vicente Fox Quesada, del PAN, primer candidato de oposición en ganar las elecciones desde 1929.

Protestas contra la Organización Mundial del Comercio en Seattle (OMC), 1999
Conocida como la "*Batalla de Seattle*", esta protesta masiva de 40,000 personas se organizó en torno a la Conferencia Ministerial de la OMC, que pretendía una serie de negociaciones comerciales. Como resultado de la brutalidad policíaca empleada en contra de miles de manifestantes, el jefe de la policía de Seattle, Norm Stamper fue obligado a dejar su puesto.

Ataque a las Torres Gemelas del World Trade Center en Nueva York, 2001
Los atentados del martes 11 de septiembre fueron una serie de cuatro ataques terroristas simultáneos, lanzados por el grupo terrorista islámico Al-Qaeda en contra de los Estados Unidos en la ciudad de Nueva York y el área metropolitana de Washington, DC.

Inició la guerra contra el terrorismo, 2001-
Campaña militar internacional que se inició a raíz de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 en los Estados Unidos.

Desafuero de Andrés Manuel López Obrador, 2005
El 7 de abril de 2005, durante el gobierno del Presidente Vicente Fox le fue retirado el fuero al entonces Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Andrés Manuel López Obrador; en uno de los episodios políticos-legales más controvertidos en los tiempos recientes de la historia de México. Las manifestaciones populares en rechazo a este hecho, hicieron que el gobierno de Fox diera marcha atrás al desafuero.

Revueltas espontáneas en los suburbios franceses, 2005
Durante las meses de octubre y noviembre tuvieron lugar una serie de motines en los suburbios de París y otras ciudades francesas, fueron atribuidos a minorías árabes y africanas de segunda generación en discordancia con las políticas públicas de su gobierno, entre ellas la política cultural. El parlamento declaró un estado de emergencia el 8 de noviembre que se extendió por tres meses.

Plan de Reforzamiento de Muro Fronterizo, 2005
El congresista republicano Duncan Hunter propuso al Senado el 3 de noviembre de 2005, reforzar la barrera fronteriza entre los dos países. La propuesta fue aprobada el 15 de diciembre del 2005, lo que significó la construcción de un muro fronterizo de alrededor de 1123 km.

EVOLUCIÓN DE inSite

_En San Diego, California, el galerista **Mark Quint** y el artista **Ernie Silva** fueron comisionados por el espacio administrado por artistas **Installation Gallery** para desarrollar un novedoso formato de exposición.

_La idea original de inSite en 1992 consistía en solicitar a las organizaciones de arte sin fines de lucro de la región, patrocinar obras que "de alguna forma estuvieran relacionadas entre sí", las cuales podrían ser vistas durante el mes de octubre. Algunas instituciones del lado mexicano se integraron a la extraordinaria coordinación regional realizada por Quint y Silva.

_inSite 1994 es coordinada por Installation Gallery que funciona como institución sin fines de lucro; Michael Krichman funge como su presidente desde 1993. Durante inSite 1994 se nombra como Directora Artística a la curadora **Linda Forsha**.

_Se llevó a cabo del 25 de septiembre al 30 de octubre de 1994.

_inSite entra en contacto con autoridades Mexicanas: Pedro Ochoa, Director del Centro Cultural Tijuana y Gerardo Estrada, entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Carmen Cuenca fue designada como enlace en este vínculo. En Estados Unidos el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego tiene un papel principal, y por México CONACULTA, INBA, CECUT así como el Gobierno del Estado de Baja California y el Ayuntamiento de Tijuana.

_Participan **38 instituciones** (públicas, privadas, educativas, independientes y alternativas) de ambos lados de la frontera, sumando además **39 sitios**, se produjeron **70 proyectos de arte instalación y obra de sitio específico**. La selección de artistas fue coordinada por las instituciones y ratificada por comités de especialistas.

_Installation Gallery cambia de organización independiente a **organización binacional**. Michael Krichman y Carmen Cuenca se convierten en Codirectores Ejecutivos, reflejando al consejo directivo, ahora compuesto por CONACULTA y el Patronato de inSite.

_Obtuvo patrocinios de **27 instituciones** sin fines de lucro de los Estados Unidos y México. El trabajo de gestión con instancias gubernamentales, en ambos países, fue esencial para la producción de varias comisiones.

_**Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita** y **Sally Yard son invitados como co-curadores**.

_Se presentó el trabajo de **45 artistas de las Américas**, bajo el titulo de *inSite: Nuevos proyectos de arte público de artistas del continente americano*.

_Se replanteó el proyecto educativo como **proyectos de enlace con la comunidad**, por medio de la participación de 15 artistas locales que desarrollaron programas de talleres para interactuar con grupos comunitarios.

_La presentación de proyectos tuvo lugar en varias sedes públicas y privadas de Tijuana y San Diego, del 26 de septiembre al 30 de noviembre de 1997.

_inSite 1997 planteó y presentó una serie de **conferencias de artistas y curadores** que comenzó en 1995 y continuó hasta 1998 con la presentación del catálogo.

_Fue organizada por el equipo de inSite 2000-2001, apoyada por el CONACULTA y el Patronato de inSite. Los proyectos tuvieron el apoyo de **26 instituciones** distintas que, en algunos casos, funcionaron como sedes en las que se presentaron las obras. Se contó con el respaldo logístico de instancias gubernamentales de ambos países, tanto a nivel federal, como estatal y municipal.

_inSite se reformula como una serie de **eventos y espectáculos** que ocurrieron fuera del marco de modelo clásico de una exposición y que fueron visibles en momentos específicos a lo largo de seis meses, del 13 de octubre de 2000 al 25 de febrero de 2001.

_Participaron como **curadores Susan Buck-Morss**, **Ivo Mesquita**, **Osvaldo Sánchez** y **Sally Yard**.

_Se producen **27 proyectos artísticos** individuales.

_Se comisionaron dos espacios de enlace e información diseñados por Héctor Pérez: ***Info) SITE***, uno en Tijuana dentro del CECUT y otro dentro del edificio del Spreckels Theather en San Diego.

_El programa público se replanteó articulando residencias artísticas, conversatorios, talleres intensivos, eventos y fines de semana de exploración.

_Fue organizada por el equipo de inSite 2005, con **Osvaldo Sánchez**, como Director Artístico y **Tania Ragasol** y **Donna Conwell** como Curadoras Asociadas. Con Michael Krichman y Carmen Cuenca como Directores Ejecutivos.

_El proyecto curatorial fue planteado alrededor de los componentes ***Intervenciones y Escenarios***, bajo el director artístico.

_La etapa de investigaciones artísticas se desarrolló desde 2003 con visitas grupales de los artistas a la región, precedida por periodos más largos de **residencia** individual. Finalmente, los proyectos tuvieron una fase pública entre el 26 de agosto y el 13 de noviembre de 2005.

_Se comisionaron **22 proyectos artísticos** de *Intervenciones*.

_Sally Yard dirige el programa de conferencias llamado ***Conversaciones***.

_Adriano Pedrosa organizó la exhibición para cubo blanco ***Sitios distantes / Farsites*** que tuvo lugar, conjuntamente, en el Centro Cultural Tijuana y el San Diego Museum of Art.

_Se comisionaron dos centros de información de arquitectura efímera ***infoSites***: en la explanada del Centro Cultural Tijuana, diseñado por R_Tj-SDWorkshop y coordinado por Gustavo Lipkau, y en el Parque Balboa de San Diego diseñado por el estudio Teddy Cruz.

EJE CURATORIAL/ TEÓRICO

_Se planteó la exploración del género emergente de la **instalación** como el enfoque de esta emisión, no existió en ese momento un planteamiento curatorial que englobara a esta iniciativa. Se presentaron obras de maneras muy diversas y fueron montadas tanto en espacios exteriores como en galerías. Cada institución participante financió su propio proyecto, en algunos casos, se contaba con un equipo curatorial que produjera y acompañara el proceso de montaje.

_El objetivo de esta emisión fue mostrar distintos acercamientos al **arte instalación** y de **sitio específico**.

_Esta emisión no contó con una curaduría global, por lo tanto no fue enunciada una temática general y no se estableció metodología de trabajo específica.

_En términos generales, las obras respondieron a la noción del sitio como una condicionante física o espacial, o como contenedor; en algunos casos se tomó como referente icónico a **la frontera**.

_La participación involucró a artistas internacionales, y en el caso mexicano, nueve artistas de Baja California fueron seleccionados a partir de un proceso de nominación por instituciones culturales locales.

_Como resultado, las aproximaciones de algunos trabajos introdujeron temáticas como la **revelación de historias ocultas u obstruídas** de un lugar y la ciudad y de sus procesos de urbanización.

_Por primera vez, un equipo curatorial define el marco conceptual: el **"espacio público"**, como pregunta abierta, desplazando los términos instalación y sitio específico de inSite 1994. Sin embargo, se plantea el espacio público como experiencia, no como escenario urbano, constituido por las rutas de circulación social que convergen en la ciudad.

_La frontera se abordó en su especificidad cultural, económica y simbólica, y se buscó accionar concretamente sobre un **territorio híbrido, binacional**.

_La obra se planteó como una forma de indagar acerca de la **construcción sociocultural de los espacios públicos**, y como tal, generó experiencias ligadas a habitar un sitio de manera cotidiana. Esta práctica se relacionó con la necesidad de algunos artistas de encontrar maneras más profundas de involucrarse con comunidades existentes.

_Los curadores, en busca de un **diálogo hemisférico**, seleccionaron a artistas de América para los 45 proyectos comisionados. Debroise y Mesquita insisten en una estructura de talleres creada para los artistas de Tijuana, impartida por **Felipe Ehrenberg.** Esta es la base de los 15 proyectos de enlace comunitario.

_Se reivindicó a la **ciudad como laboratorio** para retar los conceptos fundacionales de la emisión previa de inSite 1997: sitio específico, espacio público y compromiso comunitario. Esto implicó un enfoque en **prácticas culturales** e involucró procesos sostenidos de **investigación**.

_Se exploraron nuevas tecnologías y video; el performance y los espectáculos como espacios para involucrarse temporalmente.

_El concepto de **sitio** se replanteó como algo **efímero**, **fluido** y **escurridizo**: **fugitivo.**

_Estos planteamientos desestabilizaron la relación entre lugar e identidad.

_inSite 2005 tenía como fin curatorial intervenir en los flujos cotidianos de la región al **estimular experiencias de domino público**, retando la concepción política de colectividad asociada con las estructuras jerárquicas de pertenencia al contexto urbano transfronterizo.

_Los proyectos de ***Intervenciones*** fueron concebidos como procesos en colaboración activa con una multiplicidad de actores, por periodos de mediana duración. Bajo un esquema **situacional**, todos se concibieron como oportunidades de interacción social con comunidades específicas para generar la posibilidad de coproducción creativa.

_***Escenarios*** es compuesto por el proyecto *Archivo móvil_transfronterizo* (curado por Ute Meta Bauer), el proyecto en línea *Tijuana Calling* (curado por Mark Tribe), y el evento multimedia *Ellipsis* (curado por Hans Fjellestad).

_Cada proyecto se articuló durante una fase privada o enfocada al interior de sus procesos de intercambio e investigación, y otra dirigida a públicos externos locales y del arte nacional e internacional, durante tres fines de semana concebidos como que activaron nuevas **experiencias**.

CONTEXTO DISCURSIVO

_La exposición ***Places With a Past: New Site-Specific Art***, realizada en 1991 por Mary Jane Jacob en la ciudad de Charleston, Carolina del Sur, fue un referente para el planteamiento inicial de inSite. Tuvo lugar como parte de del Festival anual Spoleto, especializado en artes escénicas (ópera, danza, teatro, música clásica y jazz), que se realiza desde 1977 cada primavera. La exhibición de Jacob, sucedió durante el desarrollo de las denominadas *cultural wars* en los Estados Unidos.

_El año 1991 marca el comienzo de una serie de exposiciones basadas en la identidad multicultural y post-colonial que levantaron cuestionamientos como: ¿Quién define conceptos como "contemporáneo" y "calidad"? ¿Qué tipo de arte es institucionalmente digno?

_En 1990 Néstor García Canclini publicó ***Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad***, y en él denominó Tijuana como un "laboratorio de la postmodernidad" por su cultura híbrida, fusión entre México y Estados Unidos.

_Debido a que inSite 1994 no tuvo una estructura curatorial general o manifiesta, los asuntos tratados en su catálogo fueron identificados a *posteriori* por los teóricos que revisaron la producción de esta emisión (Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Sally Yard y Dave Hickey). **La Frontera emerge como una realidad bifurcada**; también aparecen la ciudad y finalmente la migración.

_Un referente para esta exposición fue ***Culture in Action***, curada por Mary Jane Jacob para la organización de arte público Sculpture Chicago, la cual tuvo lugar en 1992-1993 y exploró nuevos públicos y formas de sociabilidad.

_Mientras tanto, la artista de práctica social Suzanne Lacy publica ***Mapping the Terrain: New Genre Public Art*** en 1994, donde advoca por un arte público que se involucre con comunidades.

_Tres años después de la implementación del Tratado de Libre Comercio (TLC), los **procesos de globalización acelerada** impactaban directamente en la frontera entre México y Estados Unidos.

_El fenómeno emergente de "la frontera" como concepto ligado a la permisibilidad cultural y económica, tomó como punto de partida la noción de **identidades híbridas** al cual se agregan nuevos análisis acerca de la porosidad de este límite.

_***Skulptur Projekte Münster***, tiene su tercera edición en 1997. Presentada cada diez años, la exposición de arte en espacio público situado por toda la ciudad de Münster, Alemania, tiene puntos de referencia con inSite 1997.

_Junto con la globalización, el mercado del arte también se internacionaliza, y con un creciente número de bienales internacionales, emergen las figuras del **artista** y del **curador paracaidistas**, que viajan por el mundo produciendo proyectos artísticos.

_En 1998 se publica la edición francesa de ***Esthétique relationnelle*** *(Estética relacional)* de Nicolas Bourriaud, en la que identifica al artista como catalizador de relaciones sociales dentro de contextos propios a la diseminación y consumo del arte contemporáneo internacional.

_Al iniciar el nuevo milenio, una de las constantes en las discusiones globales dentro del **urbanismo** fue el tema de las megaciudades. A principios de 2000, y durante esa década, los países en desarrollo contaban con 90% de las ciudades más grandes de la Tierra. Muchas de estas ciudades se encuentran en territorios con dinámicas transnacionales.

_Tomando en cuenta la era del capitalismo tardío, se introdujeron los conceptos clave de marginalidad transnacional y **comunidad migratoria global** para pensar el impacto de la globalización en la vida diaria.

_Autores como Miwon Kwon reflexionaron, a la luz de la condiciones de migración y globalización, acerca de los desplazamientos y las transformaciones en las prácticas del arte público en los Estados Unidos y otros países. Kwon publicó ***One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*** en 2002.

_**Tijuana gana visibilidad** internacional. Aparece un artículo en la revista *Time* que califica a la ciudad como una meca cultural. Diversas exposiciones son producidas, entre ellas: *Tijuana: La Tercera Nación*, presentada en el Centro Cultural Tijuana y en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid (con México como país invitado) en 2005. Durante la misma feria, se presentó la exposición de Taiyana Pimentel y Priamo Lozada, *Tijuana Sessions*. En 2006 la exposición *Strange New World* curada por Rachel Teagle sería presentada en el Museum of Contemporary Art San Diego.

_Se hace una crítica al concepto de hibridad por el escritor Heriberto Yépez quien, en colaboración con el arquitecto René Peralta y la antropóloga Fiamma Montezemolo, publicó en 2006 ***Aquí es Tijuana***, un trabajo con enfoque multidisciplinario.

_Grant Kester publicó en 2004 ***Conversation Pieces, Community + Communication in Modern Art***, en esta obra exploró el rol del diálogo en las prácticas artísticas socialmente comprometidas.

_El urbanismo es un enfoque de académicos e intelectuales; al mismo tiempo, la especulación en bienes raíces y desarrollo urbano llevarán a la economía global al borde del desastre en 2008.

_***Situation [Documents in Contemporary Art]***, antología de textos editada por Claire Doherty, se publica posteriormente en 2007 sobre el concepto de la "situación" en el arte contemporáneo.

inSite_94

A principios de la década de los 90, artistas y exhibiciones relativos al concepto de arte público comenzaron a explorar procesos de investigación, impulsados por paradigmas de concientización política, e influenciados por los ecos del Conceptualismo, Feminismo, las políticas de identidad, y del arte comunitario iniciados alrededor de 1960. Los artistas, desde la década de 1970, habían rechazado las constricciones del arte público en favor del concepto menos instrumental de "sitio-específico", permitiendo la inclusión de las condiciones fenomenológicas de un lugar determinado como parte integral de la obra de arte. Así, estas nociones dieron un giro trascendental hacia la investigación como herramienta discursiva asociadas a colectividades específicas.

inSite 1994 comisionó diversas instalaciones ubicadas en espacios interiores y exteriores de Tijuana y San Diego. Si bien esta edición no fue expresamente una muestra de arte público, los artistas participantes manifiestaron su interés en el discurso público, y crearon una postura política en pos de develar nociones historias encubiertas. Las instalaciones de Carlos Aguirre y Janet Koenig y Gregory Sholette, presentadas en el interior de La Tallera, encapsulan la exploración del concepto de instalación como medio que permitió incidir en las relaciones espaciales y temporales de la obra, ofreciendo a los espectadores la posibilidad de una inmersión física en sus coordenadas materiales. Esta edición impactó, además, por la forma en que cada uno de estos proyectos revelaron narrativas y sitios ocultos, obstruídos hasta entonces por la jerarquía del poder, y ampliaron la experiencia de especificidad de sitio hacia las coordenadas del tiempo.

Importantes obras creadas durante esta edición precisaron la problemática de lo efímero conviertiéndose, con el paso del tiempo, en documentación. Dada la imposibilidad de experimentar sus obras originales, se ha invitado a Anya Gallaccio y Marcos Ramírez ERRE a ofrecer una nueva interpretación de sus instalaciones de 1994, las cuales fueron concebidas como intervenciones en espacios exteriores emblemáticos de Tijuana. Situadas hoy en el Parque Siqueiros y en el jardín de La Tallera, ambas piezas dan lecturas libres de aquellos proyectos, activando puntos en común, pero también en tensión, desde las condiciones actuales de Cuernavaca y la sociedad contemporánea.

In the early 1990s a number of public art exhibitions and artists began to explore research-driven, politically conscious paradigms inflected by Conceptualism, Feminism, identity politics, and community-based art, which had been operating since the 1960s. Artists since the 1970s had rejected the constrictions of public art in favor of the less instrumental concept of "site-specificity" which allowed for inclusion of the phenomenological conditions of a site as an integral part of the work of art. This took a narrative turn as works of public art began to be conceived as site- specific examinations on behalf of concrete communities.

inSite 1994 commissioned works of installation art as site-specific responses to 70 distinct institutional interiors and exteriors across Tijuana and San Diego. While in Site 1994 was not specifically a public art exhibition, the participating artists brought to bear an interest in public discourse, and a personal politics of disclosure of obscured histories. The works by Carlos Aguirre and Janet Koenig and Gregory Sholette, presented in La Tallera's interior, encapsulate the exploration of installation art as a medium. This edition proved particularly impactful, however in the way each of these projects revealed histories and sites buried and occluded in response to operative power hierarchies. These artworks expanded the experience of site-specificity into the coordinates of time.

Important ephemeral art works where created that can only be accessed today through documentation. Given the impossibility of experiencing the original works directly, we have invited Anya Gallaccio and Marcos Ramírez ERRE to offer a new interpretation of their important installations of 1994, which were both conceived as interventions into emblematic spaces in Tijuana. Situated at the Parque Siqueiros and in the garden at La Tallera, both offer free readings of those projects, triggering points of commonality, but also of dissonance, from the present conditions in Cuernavaca.

CARLOS AGUIRRE (Acapulco, Guerrero, México, 1948)

Ninguno por razones políticas N° II / None for Political Reasons II, 1994-2014
Instalación de madera, acero, cenizas y fémures humanos, arena volcánica, bolsas de lona, abrazaderas, cáñamo, pesas, plástico y texto sobre papel
Cortesía del artista

"CON UN DEJO SIMBOLISTA, VARIOS DE LOS ARTISTAS REMITIERON A LA FRONTERA COMO PASAJE FÚNEBRE, COMO VIAJE SIN DESTINO NI RETORNO, COMO MOMENTO DE COLINDANCIA CON LA MUERTE".

"WITH AN EDGE OF SYMBOLISM, SEVERAL OF THE ARTISTS REFERRED TO THE BORDER AS A FUNERAL PASSAGE, AS A VOYAGE WITH NO DESTINATION AND NO RETURN, AS A MOMENTARY CONTACT WITH DEATH."

CUAUHTÉMOC MEDINA*

Esta instalación fue presentada originalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD). En términos generales representa al género de la instalación de forma ejemplar por el tipo de relaciones físicas que establece con el espacio, así como por los materiales que la conforman. Destaca la vinculación de "uno a uno" con la escala del espectador, quien se ve incluído en el campo físico y visual de la obra. La materialidad de los elementos empleados en la constitución de la obra se encuentran cargados de significados que son simultáneamente literales y metafóricos. La postura crítica de Aguirre involucra temáticas de corte político por medio de la articulación que hace entre materia física e información de archivo. Esta práctica permite la emergencia de temáticas ocultas y difíciles de abordar por su carga política de denuncia.

La balsa se sostiene sobre un sistema de poleas y contrapesos (rellenos de cenizas, fémures humanos y arena volcánica), suspendidos en el aire. En su proa, un cargamento de papeles —en apariencia ligero— contiene listas con nombres de miembros desaparecidos del Partido de la Revolución Democrática (PRD), así como lugares y fechas en los que fueron asesinados. Para Aguirre, la barcaza es un monumento funerario que denuncia los cientos de asesinatos políticos durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, entre los años 1988 y 1994. La frase del título *Ninguno por razones políticas* se refiere a la respuesta que dió Salinas al ser cuestionado sobre el incremento de desapariciones de miembros del PRD.

inSite 1994, destacó la relación de los artistas con el concepto de "sitio-específico", utilizándolo como una plataforma para explorar la noción de "tiempo específico" y referirse, como consecuencia, a la política pública en juego. Las obras se avocaron a visibilizar hechos ocultos que constituyen un momento y lugar determinados. La relevancia de esta obra, a veinte años de su realización, es contundente al develar las expresiones más violentas de una crisis política que continúa siendo parte de nuestra cotidianidad.

*Cuauhtémoc Medina, "Una línea es un centro que tiene dos lados", en *inSITE94* (San Diego: installation Gallery, 1995), pág. 56.

This installation was originally presented at the Museum of Contemporary Art San Diego (MCASD). It is exemplary of then emerging genre of installation art. Made with a variety of found and new material, it is displayed as as a site-specific exploration of the interior architecture it inhabits. Of particular relevance is the one-to-one relationship to the scale of the viewer, who is physically included in the structure of the work. The materiality of the elements employed is charged with both a literal and metaphoric significance. Aguirre's critical position is manifested by the way he addresses political subjects through the selection and use of objects and archival information. In this way, he makes apparent themes and subjects that are usually veiled or hidden and that have a clearly political content.

The work consist of a raft that hovers over the ground pulled by a system of counterweights filled with ash, human bones, and volcanic sand. A shipment of papers on its prow contains names of members of the Partido de la Revolución Democrática (PRD) who disappeared between 1988 and 1994. It also includes the places and dates of their disappearance, for the artist the raft is a funerary memorial that speaks of the hundreds of political assassinations that took place during the government of President Carlos Salinas de Gortari. The title's phrase "none for political reasons" refers to Salinas' answer when he was questioned about the increment in disappeared members of the PRD.

During inSite 1994, artists linked the concept of site-specificity with the idea of time-specificity. They also used it as an opportunity to reveal occluded histories that constitute a time and place. Twenty years after its realization, the relevance of this work today is a sad reminder of the most violent expressions of a political moment that has returned to define daily life in this country.

*Cuauhtémoc Medina, "A line is a central point with two sides," in *inSite94* (San Diego: Installation Gallery, 1995), pg. 57.

JANET KOENIG Y GREGORY SHOLETTE

(Brooklyn y Filadelfia, Estados Unidos, 1956)

disLOCATIONS / desUBICACIONES, 1994

Diorama con miniaturas, imágenes digitales, plexiglás y texto

Cortesía de los artistas

"CON LA MECÁNICA DE SU TRABAJO IMPLACABLEMENTE MOSTRADA EN LA RELACIÓN DE SU MANUFACTURA, LOS DIORAMAS Y PELÍCULAS DE KOEING Y SHOLETTE EVIDENCIAN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA —YA SEA DESEADA O INVOLUNTARIA— POR LOS QUE LA CUENTAN".

"THE MECHANICS OF THEIR MAKING RUTHLESSLY REVEALED IN THE ACTUAL DISCLOSURE OF KNOTS AND BOLTS, KOEING AND SHOLETTE'S DIORAMAS AND NEWSREELS EVINCE THE CONSTRUCTION—WHETHER WILLFUL OR UNWITTING—OF HISTORY BY THOSE WHO TELL IT."

SALLY YARD*

disLOCATIONS / desUBICACIONES desentrañó acontecimientos históricos de principios del siglo XX —sucedidos en la región Tijuana / San Diego— para recuperar historias de resistencia y sublevación en la frontera; así como antecedentes racistas presentes en la Exposición Panamá-California de 1915. Un intenso proceso de investigación de archivo fue necesario para producir un montaje que mezcló materiales históricos reales con fotografías manipuladas, atribuídas a Lyman Howe. Este personaje de la vida real, produjo una serie de noticiarios alrededor de la Exposición que tuvo como sede el Parque Urbano de Balboa, San Diego. La Exposición conmemoró la apertura del Canal de Panamá y fue pensada para promocionar San Diego como el primer puerto de escala de los Estados Unidos para los barcos que viajaban en dirección noroeste, a través del canal.

La instalación de Koeing y Sholette estuvo compuesta por cuatro dioramas en miniatura y proyecciones de falsos documentales producidos *ex profeso* y fue instalada en dos de las sedes de inSite 1994: en la Visual Arts Center Gallery de la Universidad de California, San Diego, y en la Casa de la Cultura, Tijuana. Para Cuernavaca, la obra se ha representado a través de dos montajes fotográficos y una maqueta reconstruída por Janet Koeing para esta exposición.

*Sally Yard, "Marcando el territorio en la esfera pública," en *inSite94* (San Diego: Installation Gallery, 1995), pág. 43.

disLOCATIONS / desUBICACIONES unearthed historical events of the early years of the twentieth century that took place in the Tijuana / San Diego region. The installation recalls a history of resistance and uprising at the border and the racist precedent of The Panama–California Exposition of 1915. Intense archival research was necessary to produce the work, which mixed historical materials with manipulated photographs attributed to Lyman Howe. He had produced a series of newscasts from the California Exposition at Balboa Park, in San Diego, which commemorated the opening of the Panama Canal and was conceived to promote San Diego as a port of entry to the United States.

The installation was composted of four dioramas and prints of false documentaries were produced for the installation that crossed the border, and was shown concurrently at the Visual Arts Center Gallery of the Universidad de California San Diego and at the Casa de la Cultura de Tijuana. Presented here are two newsreels and a diorama reconstructed by Janet Koeing for this exhibition.

*Sally Yard, "Tagged Turf in the Public Sphere," in *inSite94* (San Diego: Installation Gallery, 1995), pg.42.

ANYA GALLACCIO (Glasgow, Escocia, 1963)

sedimentary drift / sedimento en deriva, 2014

Obsidiana, amatista, roca volcánica, basalto, cuerdas de propileno, agua, plumeria, árboles

Cortesía de la artista

Anya Gallaccio realizó para inSite 1994, una sutil intervención en la alberca abandonada del antiguo Casino de Agua Caliente, en Tijuana. Construido en 1927, durante la ley seca, para el esparcimiento de la élite Hollywoodense, el Casino fue expropiado por el presidente Lázaro Cárdenas en 1935, y reabierto como preparatoria federal, diez años después, en1946. El gesto de Gallaccio, titulado *chrematis*, consistió de un anti-monumento al abandono en referencia al estado del lugar original. La artista trabajó con empaques de chocolate en hojas de oro y los aplicó cuidadosamente en las grietas de la alberca, ubicando una plumeria (conocido árbol floral) entre los intensos mosaicos azules de la alberca; la intervención de Gallaccio tuvo como sub-lectura, la referencia a la historia de la pintura y especialmente al período del Renacimiento temprano; de ahí la yuxtaposición de la hoja dorada sobre el azul intenso. Al mismo tiempo subrayó las búsquedas estéticas asociadas a la abstracción del siglo XX.

Para la muestra *inSite: cuatro ensayos de lo público, sobre otro escenario* Anya Gallaccio utiliza la alberca en el jardín de La Tallera como un plano pictórico que genera un nuevo dibujo sobre el espacio tridimensional. La perspectiva poliangular que Siqueiros desarrolló en este, y su experimentación con nuevos materiales, condujo a la artista hacia la experimentación con materiales sintéticos aludido en el uso de cuerda de propileno anclada a los arboles y sumergida en el volumen ortogonal de la alberca. Gallaccio trabajó además con obsidianas, amatistas y rocas volcánicas de hasta 150 kilos, utilizándolas como contrapeso atadas por tejidos en macramé. Para esta muestra, la artista muestra un interés en las artesanías como objetos de creación y analiza el trasfondo feminista en la construcción de estos objetos, resaltando el valor y la sutileza en la factura así como en el material mismo. Siqueiros unió el paisajismo a un continuo topológico de líneas geométricas que abstraían su temática; mientras que Gallaccio utiliza rocas de la región para vincularlo a la concepción de su trabajo, al apropiarse de materiales locales y redefinir paisaje.

Commissioned by inSite 1994, Anya Gallaccio made a subtle intervention into the ruined pool at the former Casino de Agua Caliente, in Tijuana. Built in 1927 during prohibition as a playground for Hollywood glitterati, the Casino was expropriated by President Lázaro Cárdenas in 1935 and was closed for a period of ten years, after which it was reopened in 1946 as a Federal high school. Gallaccio's formal gesture was an anti-monument to the site's abandonment. *chrematis* consisted of gold foil chocolate wrappers that were carefully applied to the cracks and surfaces of the derelict pool. A single pumeria was planted in between the intense turquoise tiles that lined the site. While not immediately apparent, *chrematis* referenced painting and its history, rather than sculpture. The choice of the gold leaf, combined with the intense blue of the pool, is a common motif in early Renaissance altar painting; the sweeps of color pointed for the artist to Color Field Abstraction.

For *inSite: cuatro ensayos de lo público, sobre otro escenario* the artist uses the pool at La Tallera's garden as a pictorial plane that informs the unfolding of a drawing in three-dimensional space. David Alfaro Siqueiro's polyangluar perspective, and his use of new synthetic paints, is alluded to by the use of propylene ropes knotted unto trees that pierce through the water's surface to immerse into the orthogonal volume of the pool, held in tension by the weight of obsidian, amethyst and volcanic rocks of up to 150 kilos, carefully woven with macramé, as counterweights. Always interested in the Feminist associations of arts and crafts and in the time-consuming labor of their making, Gallaccio is nevertheless concerned with removing her hand from the work, allowing instead the materials to stand on their own. Throughout his career, Siqueiro's paintings bound landscape to a topological continuum of geometric lines that abstracted his subject, sometimes beyond recognition. Gallaccio uses rocks native to this region to link his work to her appropriation of local natural materials.

ESTA INSTALACIÓN FUE REALIZADA GRACIAS A LA AYUDA INVALUABLE DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES VISUALES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MORELOS: ENYD SEVILLA SERRANO, AZUCENA URBINA ARIAS, MÓNICA GALINDO NÁJERA, EDUARDO SANTOSCOY, MÓNICA MCCUMBER AVILES Y ALEJANDRA ABOYTES.

THIS PROJECT IS MADE POSSIBLE ONLY WITH THE INVALUABLE HELP OF THE STUDENTS OF FINE ARTS AT THE UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MORELOS: ENYD SEVILLA SERRANO, AZUCENA URBINA ARIAS, MÓNICA GALINDO NÁJERA, EDUARDO SANTOSCOY, MÓNICA MCCUMBER AVILES AND ALEJANDRA ABOYTES.

MARCOS RAMÍREZ ERRE (Tijuana, Baja California, México, 1961)

La Huella / The Footprint, 2014

Ladrillo, cemento, arena, grava, mortero, estructura pre-armada de metal

Cortesía del artista

Marcos Ramírez ERRE irrumpió en la escena del arte contemporáneo nacional con una contestataria instalación de arte público de sitio específico comisionada por inSite 1994. Localizada en el centro cultural y financiero de Tijuana, *Century 21* fue una réplica de la típica vivienda provisional encontrada en muchas de las comunidades informales instaladas en la periferia de Tijuana. Erigida por ERRE, quien hasta ese momento trabajaba como albañil y carpintero en los Estados Unidos, la obra se localizó sobre la explanada principal del Centro Cultural Tijuana (CECUT) e incluyó el permiso de construcción sellado por el ayuntamiento de Tijuana y obtenido con sobornos. *Century 21* creó una yuxtaposición irónica entre la monumentalidad y solidez de la arquitectura institucional mexicana (definida por la construcción del CECUT de Pedro Ramírez Vázquez) y la fragilidad de una estructura nómada, simbólica de un insurgente y de flexible urbanismo, característico de esta ciudad fronteriza. La instalación recordaba el violento proyecto de urbanización que había transformado la Zona Río de Tijuana (en sus orígenes un asentamiento de casas de cartón) ante el símbolo de un México moderno y renovado.

ERRE revisa esta obra para esta retrospectiva de inSite y crea una instalación nueva de sitio-específico que se inspira en elementos del original, reestructurándolos para Cuernavaca y el Parque Siqueiros. *La Huella* toma como plano la casa y letrina de *Century 21*, base para una casa temporal hecha de los materiales básicos de construcción utilizados en la vivienda social.

Century 21 remarcó las fantasías de progreso y modernización que condujeron a la construcción del CECUT en 1982 y criticó el precio pagado por los pobres del país, al límite de los inicios del siglo XXI. *La Huella* continúa esta reflexión sobre el avance económico desigual de México y se enfoca de lleno sobre la falta de mejoras para la clase trabajadora. De tal suerte, las transacciones económicas que hacen posible este trabajo son esenciales para *La Huella*: se han contratado a albañiles y sus ayudantes con el equivalente al salario mínimo que recibirían en California, Estados Unidos, un salario tres veces superior al de México. Al remunerar el trabajo de estos albañiles usando estándares norteamericanos, ERRE hace un llamado a la deuda aun por saldar para los trabajadores mexicanos, quienes mantienen la imagen de progreso en relación a la promesa vacía de emigración ilegal a los Estados Unidos para conseguir un mejor estándar de vida.

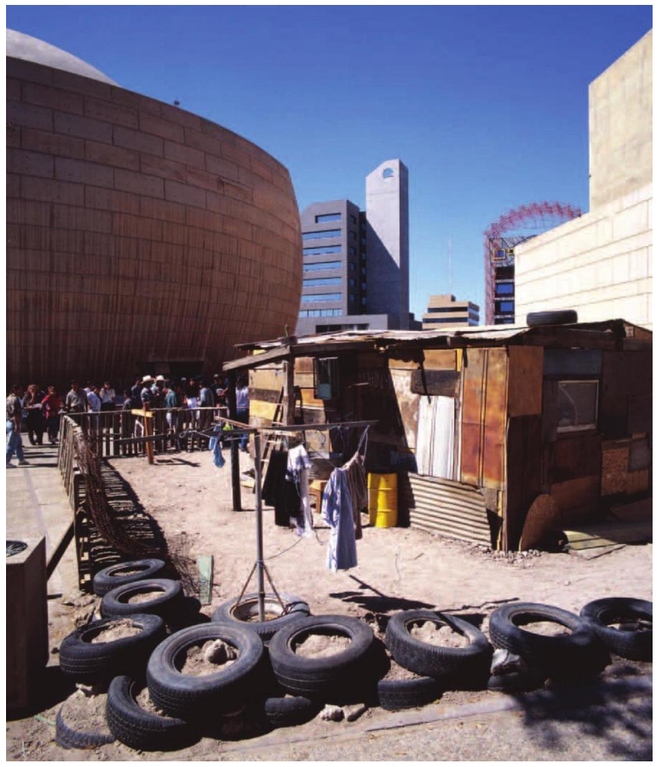
La Huella también registra el estancamiento del apoyo cultural en las dos décadas pasadas, pues hoy es construida con el mismo presupuesto con que se realizó *Century 21* en 1994. La construcción termina donde el presupuesto asignado a la pieza acaba. Sin embargo, la obra de arte concluirá después del fin de la exhibición, en el momento que los albañiles reciclen ladrillos y metal para su uso privado. Sólo los cimientos quedarán, huella invisible, postrada debajo de los ladrillos del Parque Siqueiros.

In 1994 ERRE entered the contemporary art scene with a contextually responsive, public art installation commissioned by inSite 1994. *Century 21* was a replica of a provisional house typically found in many informal communities at the periphery of Tijuana. It was built by ERRE himself, who at that moment worked as carpenter in the United States, and was located on the esplanade of the Centro Cultural Tijuana (CECUT); the installation included the building permit given by the Urban Planning Department of the City, obtained through bribes. The work ironically played with the monumentality and solidity of Mexican institutional architecture by inviting the fragility of a nomadic structure into Federal grounds. The installation was a reminder of the violent gentrification project that had transformed the Zona Río of Tijuana from an informal settlement of cardboard houses and farmland into a symbol of a new, modernized Mexico. *Century 21* has become symbolic of an insurgent and flexible urbanism, pervasive in the majority of the landscape of this border city.

ERRE revisits this work for this retrospective review of inSite, creating a new site-specific installation that takes certain elements from the original, restructuring it for Cuernavaca and the Parque Siqueiros. *La Huella* (The Footprint) takes as departing point the outline of the house and latrine of *Century 21*, now used as the plan for a one-room, temporary house that will stand for the duration of this exhibit, made of the same basic construction materials utilized to construct social housing.

Century 21 was an indictment of the petroleum-induced fantasies of progress that led to building the CECUT in 1982, and critiqued the prize paid for this aspiration by the country's poor, at the dawn of the 21st Century. *La Huella* continues his reflection on the uneven economic progress in this country and focuses its attention on the unchanged labor conditions for Mexico's working class. Essential to this new work are the economic transactions that make it possible: *La Huella* employs builders with salaries that match those of tradesmen in the United States, paid at the minimum Federal wage of $9.25 dollars per hour ($121.98 Mexican pesos) for head masons, and $7.25 ($95.60 Mexican pesos) for apprentices. This is in comparison with Mexico's minimum wage of $41.66 pesos per hour for a master builder, and $29.16 for an apprentice. By remunerating the work of these tradesmen using North American standards, ERRE calls attention to the debt still paid to Mexican workers, who even today hold on to the empty promise of illegal immigration North to improve their daily lives.

La Huella also registers the stagnation in cultural support in the intervening 20 years as it is built with approximately the same budget as *Century 21*. In this new building, however, construction is stopped as the budget is depleted. The artwork concludes after the exhibition's end with the masons repurposing the bricks and metal for their own ends. Only the foundations of the house remain, an invisible trace beneath the pavers of the Parque Siqueiros.



Crédito de fotografía:
Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, 1994
Instalación en el Centro Cultural Tijuana para inSite94, compuesta por materiales reciclados: de construcción, muebles, electrodomésticos, llantas, así como planos y permisos municipales para construcción
Fotografía cortesía del artista e inSite94

inSite_97

Para inSite 1997, el espacio público fue la principal área de exploración. Dirigido por un equipo de cuatro curadores, esta edición tuvo como punto de partida el análisis de las obras realizadas en 1994, particularmente aquellas que trabajaron en relación al "lugar" como problema, más all del hecho espacial. Los curadores Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita y Sally Yard abordaron el espacio público como una experiencia constituída en partes iguales por la memoria y por las rutas de circulación que estructuran la experiencia en la frontera. Los artistas de esta exposición se interesaron en las acciones y en medios temporales e interactivos capaces de revelar los fundamentos de la intimidad y el afecto dentro de la vida pública. También exploraron la construcción sociocultural mediante la que "un sitio," "un lugar," "una ciudad" y "un territorio" están investidos de narraciones múltiples, a veces opuestas; hablando paralelamente de las vastas fuerzas económicas y políticas que dan forma a un espacio.

Las concepciones de lo híbrido y la megalópolis binacional, y específicamente Tijuana-San Diego, se convirtieron en el contexto obligado de esta edición. El artista Allan Sekula se refirió a la región en su imbricada y explícita co-dependencia, dibujando un vínculo entre la necesidad y el deseo de un lado de la frontera hacia el otro. Francis Alÿs por otra parte, se resistió a los mitos e íconos de la frontera, involucrándose en una acción de casi un mes de duración que hiperpolizó la inflexibilidad del límite restringido e inaccesible, a través de su negación.

Infiltrando los sistemas básicos de distribución y consumo en tiendas de autoservicios, Eduardo Abaroa retoma su narco-ritual tragamonedas, pidiéndonos participar en sus rutas a lo largo de Cuernavaca. Por último, Andrea Fraser abre esta muestra (como lo hizo en inSite 1997), recordándonos que las exposiciones son también sitios de enfrentamiento público, creados a partir de una red de relaciones institucionales y personales que, para bien o para mal, hacen que los ambiciosos proyectos culturales sean posibles.

Public space was the principal exploration for inSite 1997. Led by a team of four curators, this edition took as departing point artworks from inSite 1994 that had addressed place as a query rather than as a spatial fact. Curators Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita and Sally Yard acknowledged public space as an experience constituted equally by memory as by the circulation routes that structure experience at the border. Increasingly concerned with actions, and with temporal and interactive approaches able to reveal the underpinnings of intimacy and affect within the construction of public life, artists in this exhibition also explored the sociocultural construction by which a site, a place, a city, and a territory is invested with multiple, sometimes opposing, narratives that speak equally of embodiment as of the larger economic and political forces that shape a space.

The hybrid, binational megalopolis, Tijuana / San Diego, is undoubtedly the self-conscious context for this edition. Artist Allan Sekula addressed the region in its imbricated, highly explicit co-dependency, by drawing a link between the want and desire on one side of the border, with that on the other. Francis Alÿs, on the other hand, resisted the myths and icons of the border by evading its impossible limit and engaging instead in a nearly month-long action that only exaggerates its restriction and inflexibility through denial.

Infiltrating the most basic systems of distribution and consumption of dime store vending, Eduardo Abaroa revisits his gumball narco-ritual, asking us today to engage its routes across Cuernavaca. Finally, Andrea Fraser opens this installation —as she did inSite 1997— reminding us that exhibitions are also sites of public address and confrotation, created from a web of institutional and personal relationships that, for better or worse, make ambitious cultural projects possible.

ANDREA FRASER (Billings, Montana, Estados Unidos, 1965)

Inaugural Speech Discurso inaugural, 1997
Documentación en video, 27:00 min, Betacam SP
Cortesía de la artista y Galerie Nagekl Draxler

"LOS TEÓRICOS COMÚNMENTE RECURREN A LA NOCIÓN VANGUARDISTA QUE LIGA EL ARTE CON LA VIDA DIARIA, PERO NO APRECIAN QUE LA VIDA (INCLUSIVE LOS ARREGLOS COTIDIANOS PARA LOS PROYECTOS DE INSITE) SE MUEVE POR UNA PROFUSIÓN DE VETAS MACRO Y MICRO-INSTITUCIONALES Y DE REDES ENTRE INDIVIDUOS."

"WRITERS OFTEN HARK BACK TO THE AVANT-GARDIST NOTION OF BRINGING ART AND LIFE TOGETHER, YET DO NOT APPRECIATE THAT LIFE (INCLUDING THE EVERYDAY ARRANGEMENTS FOR THE PROJECTS DEVELOPED FOR INSITE) FLOWS THROUGH A CAPILLARY PROFUSION OF MACRO- AND MICRO-INSTITUTIONS AND NETWORKS OF INDIVIDUALS."

GEORGE YÚDICE*

Inaugural Speech (Discurso inaugural) lleva por título la participación de la artista durante la ceremonia de apertura de inSite 1997 que congregó alrededor de 2000 personas, el 26 de septiembre de ese año. Uno de los discursos oficiales corrió a cargo del Procurador de los Estados Unidos para el Sur de California, quien hizo una lectura pública de una carta del presidente Bill Clinton. Por su parte, el Secretario de Relaciones Exteriores de México presentó la carta del presidente Ernesto Zedillo; en ambas misivas, los presidentes felicitaban a los organizadores y a los artistas participantes de la muestra binacional. Tras estas palabras, Fraser subió al podio para interpretar cinco discursos de apertura enunciados desde perspectivas distintas: primero como artista, luego como organizadora de exposiciones, posteriormente como administradora de un patronato, luego como funcionaria pública y, finalmente, como patrocinadora corporativa.

Con esta acción, Fraser satiriza los rituales de legitimación y reconocimiento mutuo que aglutinan los diveros intereses afines a las bienales internacionales de arte contemporáneo. *Inaugural Speech (Discurso inaugural)* deja entrever la pirámide de poder que caracteriza a las construcciones institucionales en las que, desde su punto de vista, los artistas y el público conforman la base productiva. Esta reflexión crítica surgió en un momento en que la plataforma expositiva y curatorial había tenido un palpable fortalecimiento después de las ediciones de 1992 y 1994, debido a los robustecidos vínculos de poder, así como a una sólida estructura interna en ambos lados de la frontera.

La presentación de esta obra hace palpable la tensión y el roce entre procesos de distinto orden –administrativos, institucionales, curatoriales, teóricos, artísticos y creativos– que permitieron a inSite posicionarse como una plataforma ligada a procesos de patronazgos de las artes en ambos países –privados y públicos-, mientras que simultáneamente operaba en las orillas de ambos lados de la frontera. Como resultado, inSite ha sido una institución flexible y estructuralmente mutable lo cual le ha permitido apostar por transgresoras posturas artísticas, como la de Fraser.

*Traducción de George Yúdice, *The Expediency of Cutlure: Uses of Culture in the Global Era*, (Durham NC: Duke University Press, 2003, pág. 326.

Inaugural Speech Discurso inaugural is titled after the artist's participation in the opening ceremony of inSite 1997 that attracted about 2000 people on the 26th of September of that year. The Attorney General of the State of California, who read a letter from President Bill Clinton, made one of the official speeches, while the Secretary of Foreign Relations of Mexico also presented on behalf of President Ernesto Zedillo. In both speeches the presidents congratulated the organizers and the artists for participating in a binational public art exhibition. Fraser took the podium to perform five inaugural speeches following these statements. Each was made from a different perspective: First as an artist, then as exhibition organizer, as board member, public official, and finally as corporate donor.

With this action Fraser satirized the rituals of legitimation and of mutual recognition at play in international contemporary art biennials. *Inaugural Speech* makes visible a hierarchy of power which, in her view, places artists and the public at the bottom. This critical action came at a moment when inSite had become palpably more institutionalized in relation to the 1992 and 1994 editions. Through the articulation of partnerships on both sides of the border, the organization had undergone a formal internal restructuring.

The presentation of this piece in this exhibition makes apparent the tensions between the different levels of engagement—administrative, institutional, curatorial, theoretical, artistic, and creative—that made it possible for inSite to be supported by individuals and institutions from both countries, private and public, while operating at the outer limits of both. As a result, inSite has been a flexible institution, equally unstable as mutable, which in turn has allowed it to experiment with critical artistic commissions such as this one.

*George Yúdice, *The Expediency of Cutlure: Uses of Culture in the Global Era*, (Durham NC: Duke University Press, 2003, pg. 326.

...las artes y todas
las manifestaciones culturales...

FRANCIS ALŸS (Amberes, Bélgica, 1959)

The Loop , 1997
Imagen de tarjeta postal, globo terráqueo y texto en vinil
Cortesía del artista

"A PESAR DE QUE FRANCIS LO NEGABA, ME PARECE QUE SU OBRA, AL REHUSARSE A CRUZAR LA FRONTERA EN LA FORMA HABITUAL EN LA QUE LO HACEN LOS INMIGRANTES MEXICANOS QUE BRINCAN LA BARDA, ENFRENTAN LA PATRULLA FRONTERIZA Y TODO LO QUE ELLO IMPLICA, TENÍAN UN TRASFONDO MUY POLÍTICO."

"DESPITE FRANCIS' DENIALS, I THINK THERE WAS A VERY POLITICAL STAKE ABOUT HIS "NON-EFFORT" TO CROSS THE BORDER THE WAY USUAL MEXICAN GRANTS DO—JUMPING THE FENCE, FACING THE BORDER PATROL AND ALL THAT IT IMPLIES."

OLIVIER DEBORISE*

Para desarrollar *The Loop*, Francis Alÿs ideó un itinerario alrededor del mundo, para salir de Tijuana y llegar a San Diego sin cruzar el espacio físico de la frontera. Así estableció un itinerario desde Tijuana hacia el suroeste del planeta, luego al noroeste y finalmente de vuelta al suroeste, para arribar a la ciudad de San Diego. La acción del artista deconstruye o desaparece todas las estrategias pactadas hasta el momento por el arte público: monumentalidad, conmemoración de eventos y personajes históricos, y articulación con infraestructuras urbano-arquitectónicas, por mencionar algunas. Esta desmaterialización de la obra hace evidente que "las artes no tienen esencias nacionales, orden urbano estable, o territorios acotados para representar" como señala Néstor García Canclini, en el catálogo de la exhibición.

La documentación que hoy presentamos, son algunos rastros que el artista produjo a partir de su desplazamiento alrededor del mundo, realizado entre el 1 de junio y el 5 de julio de 1997. Estos registros dan cuenta del cuestionamiento y resistencia de Alÿs para representar imaginarios y fetiches icónicos de la frontera entre México y Estados Unidos. *The Loop* permite visibilizar las limitaciones de los individuos en sus movimientos a través de la frontera y el impacto que tiene en la estructura del individuo y la sociedad. La realización de la travesía o deriva global de Alÿs otorgó nuevas prácticas al estatus de creación de sitios específicos.

*Olivier Debroise, et al. "Tiempo privado en espacio publico: un diálogo," en *inSITE97: New Projects in Public Spaces by Artists of the Americas* (San Diego: Installation Gallery, 1998), pág. 57.

In *The Loop*, Francis Alÿs planned an itinerary around the world, traveling from Tijuana on a southeast path, towards the northeast, and finally again to the southeast to arrive in San Diego, without crossing Mexico's Northern border at any point. The artist's action deconstructs and disappears all accepted conditions of public art: monumentality, commemoration of historical events or parsonages, the articulation of urban space. This dematerialization of the work of art traces the fact that "art does not have national essences, nor a stable urban order, nor delimited territories for representation," as Néstor García Canclini wrote in the catalogue.

This exhibition presents elements produced by the artist to document his travel around the world between June 1 and July 5, 1997. They speak of his resistance to create icons, fetishes, and images of the border. However, *The Loop* evidences the real impact of borders in limiting the possibilities of movement for individuals, and on our most personal spaces as Alÿs traveled on a global *derive* to avoid a line on the ground. The work addresses and evades the possibilities of site-specificity.

*Olivier Debroise, et al. "Private Time in Public Space: A Dialogue," *in inSITE97: New Projects in Public Spaces by Artists of the Americas* (San Diego: Installation Gallery, 1998), pg. 57.

ALLAN SEKULA (Erie, Pensilvania, Estados Unidos, 1951-2013)

Dead Letter Office, 1997

15 impresiones en Ilfochrome, montadas en aluminio y enmarcadas, texto

Cortesía del Estate of Allan Sekula y la Galería Christopher Grimes

"LOS CAMBIOS EN LOS MODOS DE HABITAR, TRANSITAR Y COMUNICARSE VUELVEN CLARO QUE LAS ARTES NO TIENEN ESENCIAS NACIONALES, NI ORDEN URBANO ESTABLE, NI TERRITORIOS ACOTADOS PARA REPRESENTAR."

"CHANGES IN THE WAYS IN WHICH WE LIVE, MOVE ABOUT, AND COMMUNICATE MAKE IT CLEAR THAT THERE ARE NO LONGER ANY NATION-BOUND IDENTITIES, NOR SINGLE STABLE URBAN ESSENCE, NOR FIXED TERRITORIES FOR ART TO REPRESENT."

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI*

En sus numerosos proyectos y procesos de investigación Allan Sekula reflexionó sobre las posibilidades del género documental dentro de las artes visuales, a través de fotografías, videos y textos. El trabajo de Sekula ha puesto al descubierto la realidad de la explotación y las connotaciones éticas de las relaciones laborales y humanas. Sus imágenes fotográficas presentan fragmentos de la realidad contemporánea y reflejan situaciones sociales concretas, abriendo posibilidades metafóricas hacia probables situaciones de dignificación del estatus de las cosas.

Presentada originalmente en el Centro Cultural Tijuana como parte de las obras comisionadas por inSite en 1997, *Dead Letter Office* subraya el énfasis de la postura curatorial de ese año sobre la condición sociocultural de lo público, los diversos procesos identitarios y de pertenencia afines a las comunidades de las ciudades de Tijuana y San Diego.

Este ensayo fotográfico fue concebido en 19 piezas, de las cuales exhibimos hoy 15 originales que documentan una variedad de contextos y grupos sociales registrados por el artista entre agosto de 1996 y junio de 1997. Sekula registró importantes momentos sociopolíticos de esa época, comenzando por las tomas que capturan distintos momentos de la Convención del Partido Republicano en la ciudad de San Diego en el verano de 1996; paralelamente fotografió los estudios de producción cinematográfica de la Twentieth Century Fox, recién instalados en Rosarito Baja California, y por último imágenes de las mujeres trabajadoras en la industria enlatadora de atún en Ensenada. Estas imágenes, a veinte años de la implementación del Tratado de Libre Comercio, revelan la vigencia de la crítica que se puntializó desde aquellos años hacia dicho tratado, reflejando la complicidad socio-económica entre las políticas gubernamentales de México y Estados Unidos.

*Néstor García Canclini, "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas," *inSITE97: New Projects in public spaces by artists from the Americas*, (San Diego: Installation Gallery, 1998), pág. 46.

In his numerous projects in photography, video and text, Allan Sekula reformulated the possibilities of the documentary genre in Contemporary art. His work made apparent the ugliness of exploitation, while bringing into focus the dignity in common things, in the ordinary. Sekula's photographic images offer glimpses of reality, reflecting on concrete situations, while opening up a metaphoric space that allows viewers to explore the idea that things could be different.

Dead Letter Office was presented originally in the Centro Cultural Tijuana as part of an exhibition of artworks commissioned by inSite 1997. It is singularly effective at representing the emphasis during that edition on the sociocultural construct of that which is public, and on the diversity of processes tied to identity operating in the various communities in the cities of Tijuana and San Diego.

This photographic essay is made of 19 works, of which 15 are presented here. Together they document the variety of contexts and social groups captured by the artist between August 1996 and July 1997. Beginning with images of offhand moments during the Republican Party Convention in summer 1996, through to photographs of the production studios of Twentieth Century Fox in Rosarito which opened that same year, on to images of women working in the tuna canneries in Ensenada. Along this trajectory, the region of Baja-Alta California is revealed in all its social complexity, as it participates in the processes of production and consumptions endemic to global capitalism, and evidences its impact on private life. Twenty years after the signing of the Free Trade Agreement, the relevance of these images today is their pertinence as testimonial of the socio-economic complicity between Mexico and the United States.

* Néstor García Canclini, "De-urbanized Art, Border De-installations," *inSITE97: New Projects in public spaces by artists from the Americas*, (San Diego: Installation Gallery, 1998), pág. 47.

EDUARDO ABAROA (Ciudad de México, 1968)

Cápsulas satánicas black star / Border Capsule Ritual Black Star, 1997-2014
Máquinas de premios tragamonedas, premios, impreso, caja de acrílico con muñecos de resina
Cortesía del artista

"¡TRUENA LA FRÁGIL SUPERFICIE DE UNA BURBUJA Y DESTRUYE EL MUNDO!"

"POP THE THIN LAYER OF A BUBBLE AND DESTROY THE WORLD!"

EDUARDO ABAROA*

Eduardo Abaroa ha desarrollado una postura irónica frente a la perversidad que gobierna en el mundo de hoy, como su *Colección Freak* de 1995, una serie de juguetes surrealistas con personajes como *Psicópata promedio*. El proyecto de Abaroa exacerbó el inquietante mundo de la industria de juguetería, en los que la violencia extrema, los estereotipos racistas y sexistas, se representan con una obviedad escandalosa.

El proyecto de Abaroa para inSite 1997, hizo un planteamiento poco común dentro de la concepción generalizada de arte en espacio público, pues al emplear máquinas de premios tragamonedas localizadas en lugares específicos, el artista identificó estructuras de consumo en la región como parte del contexto de la obra. Por otro lado, al distribuir sus máquinas en cinco tiendas del centro de San Diego, demandó al espectador deambular por la región para completar una estrella invertida de cinco puntas. A partir de la exigencia de movilidad en el consumo de la obra, el artista introdujo como tema el flujo de otro tipo de comunidad en el territorio fronterizo conectada al uso de sus tragamonedas.

La historia de finales de los años ochenta, asociada al escándalo en Matamoros, otra ciudad de la frontera norte, da pie a una segunda lectura de la obra que da título a la intervención de Abaroa en inSite 1997. Adolfo de Jesús Constanzo y Sara Aldrete alias "Los Narcosatánicos" habían sido acusados del homicidio de Mark Kirloy, un estudiante de medicina desaparecido en marzo de 1989. Gracias a una intrincada red de complicidad y encubrimiento, Constanzo y sus cómplices habían logrado evadir su captura, misma que se concretó con la muerte del narcotraficante ese mismo año.

Para esta exposición, el artista reconstruye *Cápsulas satánicas black star* y recupera con sarcasmo los periplos de las redes narcosatánicas en el territorio nacional, aún vigentes. La adaptación del proyecto en el entorno de Cuernavaca fomenta una acción potencial para el público.

*Sally Yard ed. "Eduardo Abaroa: Cápsulas satánicas black star," en *inSITE97: New Projects in Public Spaces by Artists of the Americas* (San Diego: Installation Gallery, 1998), pág. 128.

Within the work of Eduardo Abaroa is found bitter criticism of the perversions that govern the state of the world today. This piece is related to the artist's early work, such as his *Colección Freak (Freak Collection)* of 1995, a series of surrealist toys with characters like *Psicópata promedio* (Average Psychopath) which included as accessory a shovel and a chainsaw. Abaroa's project intensifies the disturbing world of children's toys, in which extreme violence and racial and gender stereotypes become glaringly obvious.

Abaroa's project for inSite 1997 took an uncommon approach to art for public space. By utilizing slot machines, the artist identified the structures of consumption in the region as part of the context for the work—something that continued in later editions. In addition, by distributing the machines in five storefront businesses in San Diego, he asked the possible spectator to travel through the region to complete an inverted pentagram. Requiring movement, the artist alluded to the passage of "another type of community" in territories at the border: A noted scandal took place at the end of the 1980s along Mexico's Northern border. In Matamoros, Adolfo de Jesús Constanzo and Sara Aldrete "Los Narcosatánicos," killed Mark Kirloy, a medical student who had disappeared March 1989. Thanks to an intricate network of complicity, Constanzo and his conspirators evaded capture until his murder at end's year.

For this exhibition the artist has reconstructed *Cápsulas satánicas black star* (Border Capsule Ritual Black Star) adapting them to Cuernavaca; he sarcastically references the growth of narco-satanic networks across the national territory and encouraged potential action in the city.

*Sally Yard ed. "Eduardo Abaroa: Border Capsule Ritual Black Star," *in inSITE97: New Projects in Public Spaces by Artists of the Americas* (San Diego: Installation Gallery, 1998), pg. 129.

CAPSULAS SATÁNICAS BLACK STAR DE EDUARDO ABAROA, ES PARTE DE LA EXHIBICIÓN *INSITE: CUATRO ENSAYOS DE LO PÚBLICO SOBRE OTRO ESCENARIO*, QUE USTED PUEDE VER EN LA TALLERA, UBICADA FRENTE A LA PLAZA SIQUEIROS.

CONACULTA
INBA
SAPSLT
FUNDACIÓN/COLECCIÓN JUMEX
Centro Cultural Tijuana

AGRADECEMOS EL APOYO DEL CENTRO CULTURAL TIJUANA, FUNDACIÓN JUMEX, FUNDACIÓN CIAC, SECRETARIA DE CULTURA DEL ESTADO DE MORELOS Y ESPECIALMENTE AL EQUIPO DE PROFESIONALES Y ARTISTAS QUE HICIERON POSIBLE inSite ENTRE 1992 y 2005.

Venus 52, Jardines de Cuernavaca,
Cuernavaca, Morelos CP 62360 tel. (777) 3151115

BLACK STAR
las cápsulas satánicas
SAPSLT

BLACK STAR
las cápsulas satánicas
INSTRUCCIONES:
Busca las cinco máquinas en el mapa
Depositá una moneda de $5.00
Gira la manija
Saca la cápsula
Abre la cápsula
Mira tu premio
Lee la nota
Colecciona los premios
Crea tu propio Ritual Satánico
UBICACIÓN:
A Proyecto Siqueiros: La Pedrera
Calle Viena 52
Jardines de Cuernavaca
frente a Parque Siqueiros
B Alacrates "El 22"
Calle Benito Juárez #22
esq. Ruiz Cortines
C Curiosidades "Jadish"
El sótano de San Antón, Cuernavaca
D Alacrates Infernali
Progresiva 4 entre Nueva Inglaterra
y Nueva Italia
E Alacrates "La Fortaleza"
Calzada de los reyes #2 entre
Cuernavaca y Gualeja
SAPSLT
CONACULTA
INBA

inSite_00-01

Durante inSite 2000-2001, el "sitio" fue reestructurado críticamente como espacio en permanente flujo —resbaladizo y siempre en formación— en referencia a los grupos sociales que lo conforman. Las bases conceptuales de las ediciones anteriores fueron desafiadas a partir de una deconstrucción de las metodologías artísticas relacionadas con los modelos de la especificidad "de sitio" y arte público. Los cuatro curadores invitados —Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez y Sally Yard— cuestionaron la idea de la "ciudad como una galería," para concentrarse en la "ciudad como un laboratorio" plagada de interacciones y negociaciones sociales cuantificables y no cuantificables. Performances, procesos participativos y el intercambio entre los artistas y grupos en comunidades específicas, dieron forma a las obras comisionadas que investigaron prácticas culturales, en algunos casos, a través de participaciones y colaboraciones que permitieron el encuentro impredecible de subjetividades. Éstos tomaron forma tanto en proyectos temporales como objetuales, por medio del video, tecnologías experimentales y espectáculos.

Las connotaciones etnográficas de los nuevos medios (robustecidos por metodologías tomadas de la sociología), fueron fundamentales en las obras de video de Krzysztof Wodiczko y Mauricio Dias & Walter Riedweg, que implicaron estrategias de participación e interacción. A la par, la necesidad de reivindicar la práctica artística a través del involucramiento comunitario, presente en la edición de 1997, se evitó a través de proyectos que a menudo interrumpieron la sintaxis de la ciudad y sus habitantes, sin pretender corregir los problemas sociales inherentes al espacio. En algunos casos, estas dinámicas se llevaron a cabo a partir de la resistencia al discurso curatorial; artistas como Silvia Gruner, Iñigo Manglano-Ovalle y Carlos Amorales encontraron maneras de referirse a sus propias subjetividades por medio de proyectos dirigidos a comunidades distantes, y exploraron el impacto que las construcciones sociales y públicas tienen sobre sus imaginarios personales, desestabilizando las relaciones preconcebidas entre sitio e identidad.

During inSite 2000-2001, "site" was critically reconceived as something in a permanent state of flux—slippery and fluid and always in formation—equal to the collectivities that shape it. The conceptual bases for previous editions were challenged, beginning with a deconstruction of the artistic methodologies related to the models of "site-specificity" and of public art. The curators—Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez y Sally Yard—questioned the idea of the "city as a gallery," centering instead on the "city as a laboratory," rife with quantifiable and unquantifiable social interactions and negotiations. Performances, participatory processes, and the exchange between artists and groups in specific communities informed commissions that investigated cultural practices, sometimes through participations and collaborations that allowed for the unpredictable coming together of subjectivities. These were given form in temporal and object-based projects through video, experiments in new technologies, and spectacle.

Ethnographic uses of new media, augmented by methodologies borrowed from sociology, were instrumental in the performatic video works of Krzysztof Wodiczko and Mauricio Dias and Walter Riedweg, which also implied intense participatory and interactive arrangements. However, the need to vindicate artistic practice through community engagement, present in the 1997 edition, was averted by projects that often disrupted with the syntax of the city and its inhabitants rather than sought to correct inherent social problems. This was equally a result of curatorial dialogue as of resistance to it, and artists such as Silvia Gruner, Iñigo Manglano-Ovalle, and Carlos Amorales also found ways to address their own subjectivities with projects that attended to distant communities, and carefully explored the impact of public constructs on their personal imaginaries, in this way destabilizing the assumed relationship between site and identity.

SILVIA GRUNER (Ciudad de México, 1959)

Narrow Slot / Sueño paradójico, 2000
Video con sonido, 44:08 min
Cortesía de la artista

"LOS ARTISTAS NÓMADAS ENCUENTRAN PROTECCIÓN EN EL *SOCIUS*, ENTRE OTROS NÓMADAS EN LOS FLUJOS URBANOS, APRENDIENDO SUS TÁCTICAS DE ESCAPE, SUMÁNDOSE A SUS ACTOS DE RESISTENCIA, BARRIENDO DESDE ADENTRO."

"NOMAD-ARTISTS FIND PROTECTION IN THE SOCIUS, AMONG OTHER NOMADS IN THE URBAN FLOWS, LEARNING THEIR ESCAPE TACTICS, JOINING THEIR ACTS OF RESISTANCE, BORING FROM WITHIN."

SUSAN BUCK-MORRIS*

El proyecto de Silvia Gruner retoma el lenguaje del *road-movie* y se sirve de cámaras de vigilancia y micrófonos ocultos, para mostrar una edición de sus sesiones de psicoanálisis con dos especialistas: uno en Tijuana y otro en San Diego. La dinámica de las sesiones con los terapeutas revela flujos de ida y vuelta entre lenguajes (español e inglés) y de geografías. En el video observamos como la artista es conducida por sus psicoanalistas hacia zonas liminales o de cruce, mientras descansa recostada en el asiento trasero del automóvil, a modo de diván. Al editar sus respuestas del registro en video, la autora elimina la narrativa lineal y establece un diálogo (a manera de juego de ping-pong) entre los psicoanalistas que la cuestionan sobre el amor, el sexo, el padre, los sueños y las fronteras internas.

Esta obra, al igual que otras propuestas de la misma emisión de inSite 2000-2001, evadió los lineamientos curatoriales que requerían la participación de los artistas en talleres intensivos con teóricos y especialistas como Mary Jane Jacob, entre otros, quienes plantearon procesos socio-culturales comunitarios y participativos. Varios artistas buscaron formas de distanciarse de la solicitud curatorial, y en su lugar exploraron formas de introducir el terreno de lo íntimo en lo público y de decodificar la frontera y sus límites por medio de acciones efímeras y cargadas de subjetividad.

*Susan Buck-Morris, "El arte en la era de la vigilancia tecnológica," *Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pág. 249.

This project by Silvia Gruner is a type of a road-movie that uses surveillance cameras and hidden microphones to capture psychoanalytic sessions that took place as she crossed the border with two specialists, one from Tijuana and the other from San Diego. The dynamics of the therapeutic sessions reveals the flux between languages—Spanish to English—and geography. In the video we observe how the artist is literally driven by her psychoanalysts towards liminal crossing points, while she lies on the back seat of the car, as in a divan. By editing her answers into a video, Gruner eliminates linear narratives and establishes a dialogue, like a game of Ping-Pong, between the two doctors, who question her about love, sex, her father, dreams, and internal borders.

Like other proposals in the same edition of 2000-2001, this project evaded the curatorial directives that required participation in intensive workshops with theoreticians and specialists, such as Mary Jane Jacob among others, who established an imperative to engage in sociocultural processes with participating communities. Several artists found ways to distance from this requirement and instead explored intimate territories in public situations, re-codifying the border and its limits through ephemeral actions charged with subjectivity.

*Susan Buck-Morris, "Art in the age of surveillance," *Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pg. 248.

MAURICIO DIAS & WALTER RIEDWEG

(Río de Janeiro, Brasil, 1964 y Lucerna, Suiza, 1955)

MAMA, 2001

Video con sonido, 15:55 min

Vicious Rituals / Rituales Viciosos, 2001

Video 2:04 min

Proyecto de arte público y video instalación

Comisionado por inSite 2000-2001

Cortesía de los artistas y Sikardi Gallery, Houston

"ELLOS PREFIEREN INTERACTÚAN CON 'GRUPOS QUE GENERALMENTE NO TRABAJAN CON LA CULTURA' Y LOS INCITAN A PLANTEAR PREGUNTAS QUE LOS PONGAN EN CONTACTO CON SU VULNERABILIDAD..."

"THEY PREFER TO INTERACT WITH GROUPS THAT 'DON'T USUALLY WORK WITH CULTURE' BY PROVOKING QUESTIONS THAT ENABLE A VULNERABILITY..."

GEORGE YÚDICE*

Dias & Riedweg han colaborado desde 1992 en proyectos de arte público que combinan técnicas y métodos en los campos del arte contemporáneo, el *performance* y el documental, integrando estos lenguajes en creaciones multimedia. Su trabajo se enfoca en temas de índole público al involucrar grupos y comunidades específicas.

El proyecto *MAMA* se desarrolló a partir de un largo proceso colaborativo, principalmente, con oficiales caninos de la Aduana e Inmigración de Estados Unidos, la denominada unidad K-9 (entrenada para encontrar drogas e inmigrantes indocumentados en la frontera). Por otro lado establecieron otras relaciones colaborativas con agencias gubernamentales de ambos países y con grupos de individuos en espera de cruzar la frontera sin documentos. El resultado final del proyecto fue una video-instalación presentada en dos cuartos oscuros colocados frente a frente en la Garita de San Ysidro, Tijuana. En el exterior del primer cuarto se leía la palabra Motherland y en su interior se mostró *MAMA,* compuesta de fotografías de los agentes aduanales que trabajan con los perros más destacados, en maniobras para la vigilancia de la frontera. Los artistas preguntaron a los oficiales entrevistados su definición de *territorio* y de *autoridad*; ellos a su vez dieron testimonios en los que narraron la relación que establecieron con los perros, y sus experiencias y actitudes frente a los individuos con los que tratan diariamente. A un lado de la entrada del segundo cuarto se leyó: "Rituales Viciosos". El video mostrado en el cuarto oscuro proyectó, en repetición mecánica, el momento preciso donde un grupo de personas intenta saltar la barda fronteriza hacia los Estados Unidos.

La obra devela las relaciones íntimas y vínculos sociales desde el interior de grupos que están casi siempre ocultos para el resto de la sociedad. Las implicaciones de ambos con las estructuras y formas de ejercer el poder aparecen ante el espectador sin ser didácticas o moralistas. Destaca en el proceso de trabajo el involucramiento entre los artistas y miembros de sectores disímiles e incluso antagónicos de la sociedad fronteriza.

*Citado en Sally Yard, "Privado / Público en San Diego / Tijuana," *Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pág. 115.

Dias and Riedweg have collaborated since 1993 on public art projects where they take approaches and techniques derived from contemporary art, performance, and documentary, and incorporate them into multimedia works. They address issues of public concern by involving specific stockholders and communities.

MAMA resulted after a long collaborative process of working mainly with members of the canine unit K-9 of the U.S. Federal Immigration and Customs, trained to find drugs and illegal immigrants at the border, as well as with other government agencies. Over the period of residency, they also researched people waiting to cross the border illegally. The final project was a video installation presented in two dark rooms located in the San Ysidro Border Crossing, in Tijuana. Painted on the exterior of the first room was written the work "Motherland," while the interior presented *MAMA* together with photographs of the customs agents who worked with the best dogs of the canine unit in charge of guarding that border. The artists asked the officers their definition of "territory" and "authority," placing emphasis on their relationship with the dogs and on their attitudes towards the border-crossers they encounter daily. On the side of the second room was written the phrase "Vicious Ritual" and the video within presented a short film of the moment when a group of people attempt to illegally jump the fence into the United States.

Working with participatory and engaged methodologies, the videos explore groups who are often unseen by society. The ties of both these groups with the systems of control that codify the border are presented without moralism or prescribed didactic strategy, allowing for an unusually intimate approximation to opposing constituencies.

*Quoted in Sally Yard, "Private / Public in San Diego / Tijuana," *Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pg. 108.

KRYSZTOF WODICZKO (Warsaw, Polonia, 1943)

Tijuana Projection / Proyección en Tijuana , 2001
Video de proyección pública en el Centro Cultural Tijuana, México
Organizada como parte de inSite 2000-2001
Cortesía del artista y de Galerie Lelong

"PARA LAS MUJERES FUE UN GRAN PASO PSICOLÓGICO Y ÉTICO. ESTE ACTO / DISCURSO, QUE FUE UNA ACCIÓN EN LA SE PASÓ DEL TESTIMONIAL AL ACTO PÚBLICO DE TRANSFORMACIÓN, SE CONVIRTIÓ EN UN PUENTE IMPORTANTE HACIA UNA MAYOR CAPACIDAD PARA INTERVENIR LA VIDA REAL."

"FOR THE WOMEN THIS WAS A GREAT STEP FORWARD PSYCHOLOGICALLY AND ETHICALLY. THIS PERFORMATIVITE SPEECH-ACT, MAKING THE PASSAGE FROM TESTIMONY TO TRANSFORMATIVE PUBLIC ACTION, BECAME AND IMPORTANT BRIDGE TO DEVELOPING A CAPACITY TO INTERVENE IN REAL LIFE."

KRZYSZTOF WODICZKO*

Krzysztof Wodiczko se apropió de uno de los edificios públicos y monumentos emblemáticos de la ciudad de Tijuana: la fachada convexa del Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana, para emplearlo como telón de fondo de las proyecciones de gran formato que constituyeron su propuesta *Proyección en Tijuana* los días 23 y 24 de febrero de 2001. Esta obra centró la atención de los espectadores y transeúntes del reconocido Paseo de los Héroes, sobre la relación entre arquitectura y memoria colectiva. El objetivo del proyecto consistió en presentar testimonios de abusos sexuales, violencia policíaca y explotación que sufrieron mujeres trabajadoras de la industria maquiladora en Tijuana. Estas narraciones convertidas en discurso público visibilizaron la constante y cotidiana agresión que sufren miles de mujeres trabajadoras de las maquiladoras en la frontera norte del país.

Un aspecto importante del proyecto consistió en el diseño y construcción de un casco desarrollado con tecnología de punta, contenedor de cámara fotográfica y micrófono integrados que permitían la transmisión (en vivo y directo), a bocinas de gran potencia y dos proyectores de alta fidelidad. El casco permitió mantener encuadrada la imagen de los rostros, así como reflejar la movilidad de las trabajadoras entrevistadas. De tal suerte las participantes se desdoblaron hacia el edificio, transfiriendo sus fisonomías a la arquitectura esférica del CECUT. El monumento les confirió momentáneamente, autoridad simbólica y visibilidad a estas mujeres que de otra forma pasan inadvertidas por la mayor parte de la población.

*En "Krysztof Wodiczko: *Proyección en Tijuana / Tijuana Projection," Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pág. 77.

Krysztof Wodiczko appropriated one of the most emblematic public buildings in Tijuana: the spherical façade of the Omnimax theater at the Centro Cultural Tijuana, on February 23 and 24, 2001. He used it as the background for two large-scale projections that highlighted to the pedestrians in Paseo de los Héroes avenue, as well as art world audiences, the relationship between architecture and collective memory. The object of the project was to bring attention to the testimonials of sex abuse, police brutality, and labor exploitation suffered by women *maquiladora* workers in Tijuana. Their public statements made clear the terrible commonality of their experience in factories along Mexico's Northern border.

An important aspect was the design and manufacture of a helmet, attached with a video camera and a microphone, which was linked to high-quality speakers and to two projectors used during the live performance. The helmet was fixed on the faces of the women, while allowing them mobility. The projection on the convex surface of the building created the sensation that the building was embodying these women, as their faces inhabited the entire surface. A temporary public monument, the projection conferred symbolic authority unto individuals who are otherwise ignored.

*In "Krysztof Wodiczko: *Proyección en Tijuana / Tijuana Projection," en Fugitive Sites* (San Diego: Installation Gallery, 2002), pág. 77.

CARLOS AMORALES (Ciudad de México, 1970)

The Invisible Man (My Way) / El hombre invisible (My Way), 2000-2001
Video con sonido
Cortesía del artista

"AL BATALLAR CONTRA LA IDEA DE QUE EL GLOBALISMO ES IDÉNTICO A LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LA HOMOGENEIDAD, AMORALES MOSTRÓ LA POSIBILIDAD DE OCUPAR LA ARENA INSTITUCIONAL Y CRÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO PARA CREAR UN CAMPO DE EXPLORACIÓN DE UN MULTILINGÜISMO CULTURAL Y SOCIAL"

"BY BATTLING AGAINST THE IDEA THAT GLOBALIZATION IS IDENTICAL IN THE WAY IT INTERNATIONALIZES HOMOGENEITY, AMORALES DEMONSTRATED THE POSSIBILITY OF OCCUPYING THE INSTITUTIONAL AND CRITICAL ARENA IN THE FIELD OF CONTEMPORARY ART TO EXPLORE THE IDEA OF A MULTILINGUAL CULTURAL AND SOCIAL MILIEU."

CUAUHTÉMOC MEDINA*

En 1996, Carlos Amorales estructuró un personaje de lucha libre basado en el género del autorretrato. La máscara del personaje "Amorales" surge a partir del proceso de abstracción de las facciones del propio artista, gracias a la colaboración con Ray Rosas ex-luchador retirado y fabricante de máscaras y atuendos para luchadores profesionales. Mediante su su alterego, Amorales desarrolló una serie de acciones con distintas variantes. Por ejemplo, las presentaciones en diversos museos internacionales de arte contemporáneo en las que "Devil" (una derivación del "Amorales") incitaba a los espectadores al baile, al son de música electrónica y acompañado por mujeres exuberantes.

Titulado *The Invisible Man (My Way) (El hombre invisible (My Way),* la noche del viernes 19 de enero de 2001, "Amorales" presentó un performance que formó parte del programa de lucha libre en el Auditorio Municipal de Tijuana; la contienda se dio entre el dúo de los luchadores "rudos": Satánico y Último Guerrero, y un par de "Amorales" representando al bando "técnico". Una segunda presentación tuvo lugar durante durante una noche de gala en un lujoso hotel de San Diego, cuyo espectáculo principal fue la pelea de "Amorales" contra "Amorales", amenizada por la música del artista Silverio. El contraste entre el populoso y dinámico publico en Tijuana contrastó con la frialdad elitista del grupo en San Diego. Ambas situaciones dieron lugar a reflexionar y participar en experiencias marcadas desde las distintas condiciones de clase y cultura que operan en la frontera.

Al igual que la celebrada pieza de Gustavo Artigas *Las reglas del juego*, presentada en esa emisión, esta puesta en escena resultó trascendental al introducir el formato de evento para generar situaciones y experiencias culturales, alejándose de la producción de objetos que tematizaran los intereses de inSite 2000-2001, sobre las condiciones sociales de sitio específico.

*En Cuauhtémoc Medina ed., *La Imagen Política: XXV Coloquio Internacional de Historia de Arte* (Ciudad de México: UNAM, 2001), pág. 582

In 1996 Carlos Amorales invented a doppelganger, a *lucha libre* wrestler created as a self-portrait. The mask of the character, named "Amorales," was an abstraction of his facial features, and the product of his collaboration with Ray Rosas, retired wrestler and professional custom masks and wardrobe maker. Using his alter ego, the artist developed a series of actions with different purposes: These included presentations in a variety of international museums of contemporary art in which "Devil" (a variation on "Amorales") would incite spectators to dance to electronic music with exotic women.

Under the title of *The Invisible Man (My Way)*, on the night of the 19th of January 2001, "Amorales" presented a performance as part of the regular program of *lucha libre* in the Municipal Auditorium in Tijuana. The match was between the "*rudos*" (the bad guys) Satánico and Último Guerrero, and two "Amorales" representing the good side, "*los técnicos*." A second presentation took place during an inSite gala in a luxury hotel in Downtown San Diego featuring a match between "Amorales" and "Amorales" to music by Silverio. The contrast between the populist and dynamic Tijuana public, and the aloof and elitist group of exclusive guests in San Diego, gave way to the possibility of participating in experiences that highlight the untranslatable conditions of class and culture operating at the border

In a similar way to Gustavo Artigas' celebrated work *The Rules of the Game*, presented in that same edition of inSite, this work was very important in introducing the event format to generate situations and experiences, moving away from the production of objects that thematically addressed the interests of inSite 2000-2001 on the social conditions of a specific site.

*In Cuauhtémoc Medina ed., *La Imagen Política: XXV Coloquio Internacional de Historia de Arte* (Ciudad de México: UNAM, 2001), pg. 528.

ALLAN MCCOLLUM (Los Ángeles, Estados Unidos, 1944)

Signs of the Imperial Valley: Sand Spikes from Mount Signal / Signos del Valle Imperial: Puntas de Arena del Cerro del Centinela, 1998-2000

Suvenires de las "Puntas de Arena" provenientes del Valle Imperial hechas en yeso, pegamento blanco y arena del Cerro del Centinela; Suvenires del Cerro Centinela y del Valle Imperial en yeso y pintura de aceite; cuadernillo Signos del Valle Imperial

Cortesía del artista y Petzel Gallery, Nueva York

"¿ES EL LUGAR DEL ARTISTA PARTICIPAR EN ESTE PROCESO COMUNITARIO, EN ESTA ACUMULACIÓN Y AMPLIFICACIÓN DEL SIGNIFICADO DE UN OBJETO? ¿O EL TRABAJO DEL ARTISTA ES SÓLO CREAR NUEVOS OBJETOS, NUEVOS SIGNIFICADOS? "

"IS IT THE ARTIST'S PLACE TO PARTICIPATE IN THIS COMMUNITY PROCESS, IN THIS ACCRUAL AND AMPLIFICATION OF AN OBJECT'S MEANING? OR IS IT THE ARTIST'S JOB ONLY TO CREATE NEW OBJECTS, NEW MEANINGS?"

ALLAN MCCOLLUM*

La práctica artística de Allan McCollum para inSite se ubicó en la investigación centrada en el proceso de juzgar y conceder valor a las cosas: ya sean de orden natural o hechas por el hombre. En el caso del proyecto *Signs of the Imperial Valley: Sand Spikes from Mount Signal (Signos del Valle Imperial: Puntas de Arena del Cerro del Centinela)*, el artista amplió su estudio sobre la acumulación de significados en los objetos hacia la construcción de la identidad pública de una comunidad. Esta exploración estuvo centrada en las extrañas puntas de arena —formaciones geológicas extintas hoy—, que se encontraban exclusivamente en el Cerro del Centinela, ubicado en el Valle de Mexicali en México y el Valle Imperial en los Estados Unidos. El proceso de trabajo recuperó tanto el misterio de las antiquísimas puntas de arena (miles de éstas fueron encontradas juntas a los pies de la montaña apuntando hacia el oeste) como el protagónico papel del paisaje desértico en la región.

McCollum se desempeñó simultáneamente como artista, curador e investigador al recopilar archivos históricos, pinturas de paisaje y fotografías científicas, producidas por artistas y fotógrafos de ambos lados de la frontera. Una segunda línea de trabajo, consistió en la producción de maquetas del Cerro del Centinela y cientos de vaciados en yeso, tanto de las puntas de arena y del cerro en miniatura, como de posibles suvenires turísticos. Así mismo, produjo una colección de 16 cuadernillos con materiales escritos que abarcan desde poesía hasta textos de divulgación científica asociados a su investigación sobre el Cerro del Centinela. El resultado de esta investigación fue expuesto en tres sedes distintas: el Museo Universitario de la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali, la Steppling Art Gallery de la San Diego State University en Calexico, y en el Pioneers Museum, en Imperial, California.

La propuesta de McCollum se situó en distintas líneas de trabajo de inSite 2000-2001, al acentuar los procesos de investigación como práctica artística y además logró retomar la noción de "sitio fugitivo", explorando el impacto que las producciones simbólicas de orden artístico y científico, tienen sobre procesos de construcción identitaria de una comunidad y su semántica de un sitio.

*Allan McCollum, ¿De donde viene el significado? en: http://allanmccollum.net/amcimages/introduction.sp.html

Allan McCollum situates his practice as an investigation of the means and methods by which objects are judged and valued, whether these are man-made or natural. In the case of *Signs of the Imperial Valley: Sand Spikes from Mount Signal*, the artist explored the accumulation of meanings conferred upon objects as these contribute to the construction of public identity and community. Hi investigation was centered on the strange sand spikes, extinct geological formations today that were found in Mount Signal in the Valle de Mexicali in Mexico, and Imperial Valley in the United States. McCollum's work involved comprehensive research to recuperate the mystery of the ancient sand spikes—of which thousands were found at the bottom of the mountain pointing West—as well as study of the role played by the dessert landscape in this region, specially Mount Signal.

McCollum worked as artist and curator-researcher for this project, gathering historical archives, paintings, and scientific photographs, produced by creators on both sides of the border. He also crafted models of Mount Signal and hundreds of plaster-cast sculptures of the sand spikes and of mountains as tourist's souvenirs. The research was gathered in an edition of 16 booklets with texts of everything from poetry to scientific material. The results were exhibited at three venues: The Museum of the Universidad Autónoma de Baja California in Mexicali, the Steppling Art Gallery of San Diego State University in Calexico, and the Pioneers Museum, in Imperial, California.

This process addressed various curatorial probes of inSite 2000-2001. On the one had it delved into research and investigation as artistic practice; on the other, it engaged with the concept of "fugitive sites" by looking into the impact that symbolic production in art, as well as science, has on the social construction of identity in a specific community, and on the semantic composition of a place.

*Allan McCollum, "Where does meaning come from," in: http://allanmccollum.net/amcimages/introduction.html

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

(Madrid, España, 1961; vive en los Estados Unidos)

Search: Quaunahuac / En Búsqueda de Quaunahuac, 2014

9 antenas parabólicas, abrazaderas, fotografía de *Search / En Búsqueda*, libro *Platillos Volantes en Iberoamerica y España*, de Antonio Ribero, en la bilbioteca de la SAPS

Cortesía del artista

Esta obra comisioanada para *inSite: cuatro ensayos de le público, sobre otro escenario*, se basa en la obra emblemática que Manglano-Ovalle llevó a cabo para inSite 2000-2001 y titulada (en aquel entonces) *Search / En Búsqueda*. En esa ocasión, Manglano-Ovalle transformó la Plaza Monumental de Playas de Tijuana en un radiotelescopio con el objetivo de capturar señales de vida extraterrestre.

Después de visitar Cuernavaca y La Tallera, el artista adaptó para esta exhibición, la antena parabólica utilizada en su obra de 2001 superponiéndola con referencias lúdicas, a la fascinación de David Alfaro Siqueiros con los extraterrestres y, al mismo tiempo, haciendo alusión a la novela escrita por el inglés Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*. Mientras que la obra original, *Search / En Búsqueda* desvió su mirada de la frontera entre México y Estados Unidos hacia el cielo en pos de localizar alienígenas, *Search: Quaunahuac / En Búsqueda: Quaunahuac* usa intencionalmente el término original del Náhuatl pero con la ortografía definida por Lowry, para traer nuestra mirada hacia otro alienígena: el turista, mítico y atormentado, como un visitante a Cuernavaca. Nuestra matriz de antenas gira hacia el este y noreste, en dirección al Popocatépetl y el Iztaccíhuatl; en otra clara referencia a la legendaria novela. Como explica Manglano-Ovalle, estas asociaciones son derivadas del conocimiento de Siqueiros sobre la literatura de los extraterrestres: *su interés por el cielo nocturno y, especialmente por los OVNI, es parte de mi inspiración para esta versión de "En Búsqueda". Particularmente, un libro que encontré en la biblioteca de la SAPS, titulado "Platillos Volantes en Iberoamerica y España" de Antonio Ribera, publicado en 1968, y coincidente con el tiempo en que Siqueiros se desplazó a La Tallera para realizar la obra del Polyforum, que muestra en su interior el conjunto de murales "La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos".**

En su uso de antenas parabólicas, la obra de 1994 se refirió a sistemas de comunicación en general y los satélites en específico. ¿A qué apuntan las antenas de este nuevo proyecto?, ¿Qué mensaje capturan? ¿Buscan sin eficacia extraterrestres, o nos vigilan más de cerca? Se pregunta el artista: *¿Acaso habrá un vínculo entre esta pieza y los sofisticados usos de sistemas satelitales por los cárteles del narcotráfico, pero también por aquellas organizaciones que los monitorean?, ¿Está "En Búsqueda Quaunahuac" escuchando un narco-mensaje?**

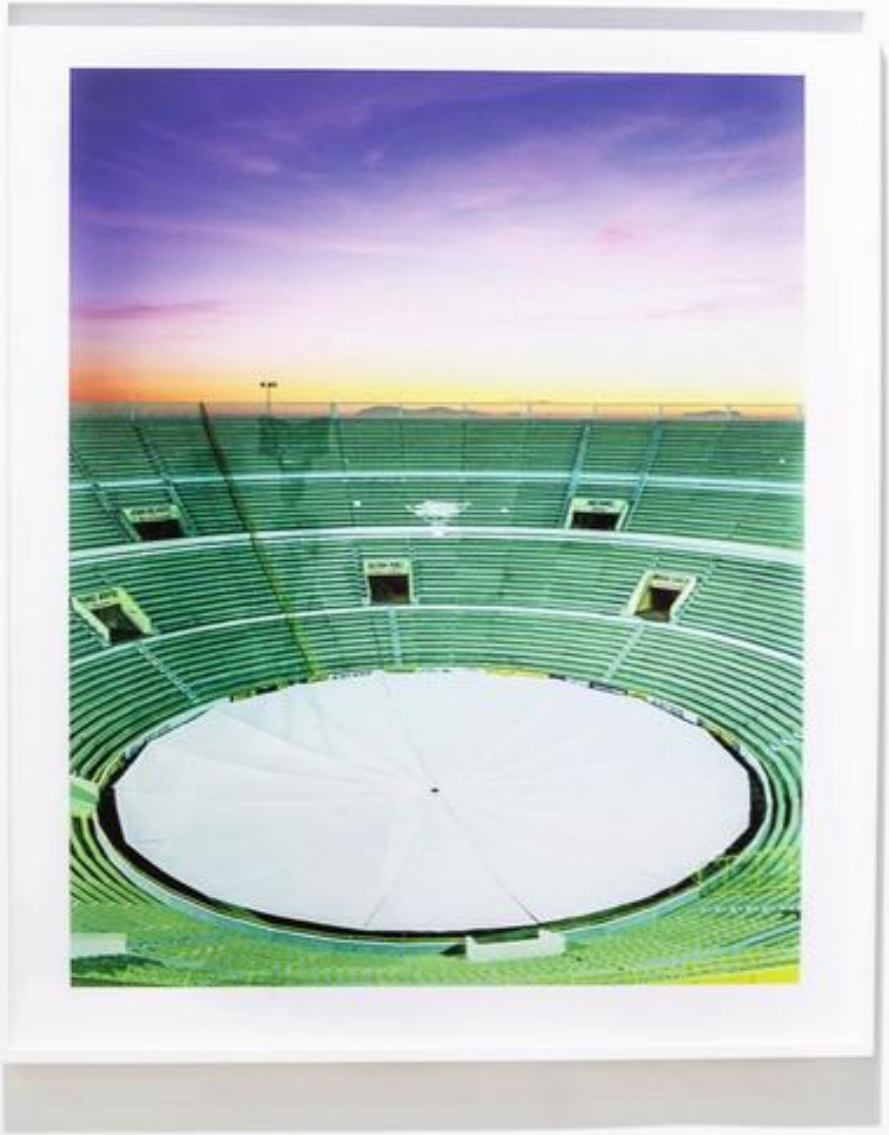
* Email a Lucía Sanromán, marzo 18, 2014.

This work has been commissioned for *inSite: cuatro ensayos de lo público, sobre otro escenario*. The new installation refers to *Search / En Búsqueda*, an emblematic artwork of inSite 2000-2001, in which Inigo Manglano-Ovalle transformed the Plaza Monumental de Playas de Tijuana into a radio telescope to capture signs of extraterrestrial life.

After a visit to Cuernavaca and La Tallera for this exhibition, Manglano-Ovalle adapted the parabolic antenna utilized in his 2001 artwork and overlaid it with playful references to David Alfaro Siqueiros' fascination with extraterrestrials, and with allusions to Malcolm Lowry's *Under the Volcano*, which he wrote in 1947 while living in Cuernavaca. The original work deflected its gaze away from the Mexico / United States border to the sky above, in search for aliens from other worlds, *Search: Quaunahuac / En Búsqueda: Quaunahuac* intentionally uses Lowry's spelling of the Nahuatl in its title, guiding our gaze to this other alien—the paradigmatic tourist and visitor to this city. The antennas in our array look east and northeast, towards the Popocatepetl and Ixtlazihuatl, also a setting in that book. As Manglano-Ovalle explains, these associations are inflected by Siqueiros' own awareness of aliens: "his interest in in the night sky, specifically UFOs, figures in my inspiration for this version of Search. In particular a book I came across in his collection archived in SAPS' library: *Platillos Volantes en Iberoamerica y España*, by Antonio Ribera, published in 1968, around the time that Siqueiros was working in La Tallera on the Polyforum, a work that features in its interior and ceiling depictions *The March of Humanity on Earth and Toward the Cosmos*."*

In its use of the parabolic antennae *Search* refers to communication system in general, satellites specifically. What are the antennae's in this project searching for? Whose message are they capturing? Are they ineffectually looking for extraterrestrials; or perhaps they point closer to home? As the artist wonders: "Is there a link here to the sophisticated use of these systems by the cartels, or to those that are monitoring them? Is *Search Quaunahuac* listening for a *narco*-message?"*

* From email to Lucía Sanromán, March 18, 2014.



inSite_05

inSite 2005 permeó las dinámicas sociales relativas a la cotidianeidad, con el fin de re-imaginar identidades prescritas y crear nuevos imaginarios públicos. El contexto geográfico de Tijuana / San Diego se repensó como un espacio heterogéneo y poroso siguiendo los flujos de circulación y movilidad entre ambos lados de la frontera; tomando una postura crítica en relación al cliché del hito nacional y del hibridismo. Bajo la dirección de Osvaldo Sánchez, en colaboración con Tania Ragasol y Donna Conwell como curadoras asociadas, se siguió una metodología curatorial basada en procedimientos que desmaterializan la obra de arte a través del diálogo, la participación y la coproducción, como estrategias de operación artísticas. Las investigaciones se enmarcaron dentro de los pequeños intercambios entre artistas e individuos de varias comunidades. Lo que había sido hasta el momento una exploración de 13 años sobre el concepto de lo "público", inSite 2005 decidió re-enfocar su propuesta hacia el concepto crítico del dominio público, como una experiencia que generó negociaciones y momentos de liberación estética entre participantes y artistas, y otros espectadores.

En *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*, Javier Téllez jugó con la naturaleza pública y privada de estas interacciones, al generar momentos de catarsis interna para los co-creadores del proyecto en un espectáculo público que inauguró esta edición. La participación y empatía fueron partes integrales de *Murphy Canyon Choir*, de Althea Thauberger, la cual se presenta en esta exhibición como grabaciones de tres canciones compuestas por el coro conformado por esposas de soldados norteamericanos en combate activo. Allora & Calzadilla, por otro lado, usan la animación para visibilizar frases de habitantes y trabajadores del centro de negocios de San Diego. Para Judi Werthein, la intervención en los sistemas de producción y distribución asociados a la industria del ensamblaje se convirtió en el componente trascendental de sus zapatos deportivos *Brinco*, los cuales fueron conceptualizados y producidos atendiendo la precariedad de los trabajadores indocumentados al cruzar la frontera hacia Estados Unidos.

La ética de participación y coproducción es una preocupación central en estos proyectos, reforzados en sus planteamientos de involucramiento social. Al empujar la autoría hacia la creación colectiva, el paradigma de la autonomía artística se expande más allá de su definición histórica, abriendo las propuestas de 2005 hacia otras disciplinas y áreas que exploran las connotaciones de eficacia y utilidad en la vida diaria.

inSite 2005 sought to intervene into the social exchanges that are part of daily life, with the explicit aim of interrogating prescribed identities and creating new public imaginaries. The geographical context of Tijuana / San Diego, was reconceived as a heterogeneous space, made porous by mobility and circulation from both sides of the border, purposefully refusing its clichéd connotations as an institutional space defined by national identities and hybridity. Under the artistic direction of Osvaldo Sánchez, with Tania Ragasol and Donna Conwell as associate curators, a methodology was consciously built on procedures that dematerialized the work of art through a heuristic commitment to dialogue, to participation and to co-production over lengthy periods of up to two years. This grounded the artistic investigation in the minutiae of the local context through interpersonal exchanges between the artist and individuals from a variety of backgrounds and communities. inSite 2005 reframed what had been to that point a 13 year exploration of that which is public around the critical concept of the public domain—beyond the meaning of this term in copyright law—as an experience of what can be freely exchanged, beyond political codifications of public space or socially-controlled behavior, in moments of aesthetic rapture created between artists and participants, and sometimes involving diverse publics.

One Flew Over the Void (Bala Perdida) by Javier Téllez played with the public and private nature of these interactions by generating moments of internal catharsis for the project's co-creators, while together they produced and conceived, collectively, the public spectacle that inaugurated this edition. Participation and empathy were integral to Althea Thauberger's *Murphy Canyon Choir*, which is presented here as a recording of the three songs written and sung by the wives of deployed soldiers in the United State Army. Allora & Calzadilla, on the other hand, use animation to make visible the statements of countless unknown inhabitants and workers of San Diego's business district. Finally, intervention into systems of production and distribution associated with assembly factory manufacture is an important component of Judi Werthein's shoes, *Brinco*, made to aid undocumented workers cross the border.

The ethics of participation and co-production are a central issue in these and similarly engaged artistic projects. By pushing authorship into collective co-creation, the paradigm of artistic autonomy is dissolved beyond its historical definition, opening up these artworks towards other disciplines and arenas that explore their efficacy and real utility in the world.

JUDI WERTHEIN (Buenos Aires, Argentina, 1967)

Brinco, 2005
Tenis, repisa, monitores con videos, vinil
Cortesía de la artista

"BRINCO ESTABLECE UNA RELACIÓN ENTRE LA MANIPULACIÓN ECONÓMICA DEL OBJETO DE ARTE —QUE CIRCULA, SE INTERCAMBIA Y COLECCIONA COMO UN LUJO Y UN CAPITAL SIMBÓLICO— Y UN FETICHISMO DE MARCA".

"BRINCO TRACES A RELATIONSHIP BETWEEN THE ECONOMIC MANIPULATION OF THE ART OBJECT, WHICH IS CIRCULATED, EXCHANGED, AND COLLECTED AS COMMODITY AND SYMBOLIC CAPITAL, AND BRAND FETISHISM."

DONNA CONWELL*

El proyecto *Brinco* de Werthein consistió en la elaboración de una nueva línea de zapatos deportivos y tuvo como objetivo facilitar el cruce (coloquialmente el "brinco") de inmigrantes ilegales a través de la frontera México-Estados Unidos. Producidos en China, distribuidos gratuitamente en Tijuana a migrantes indocumentados y vendidos en 200 dólares en una boutique en San Diego, los zapatos deportivos se insertaron dentro de los flujos económicos globales que impactan la vida cotidiana en la frontera norte del país.

El diseño de los zapatos retoma motivos nacionalistas tanto mexicanos como norteamericanos: las águilas bordadas en los talones con el logo *Hecho en México*, la utilización de colores verde y rojo en alusión a la bandera mexicana y el águila negra que remata las puntas del zapato, en una versión estilizada del grabado en las monedas de 25 centavos de los Estados Unidos. Como producto y obra de arte, *Brinco* incluye: un mapa de la región impreso en la plantilla interna del zapato, una brújula, una mini linterna, un bolsillo secreto para guardar dinero, y otros elementos que ayudaron a los migrantes en su arduo y peligroso viaje hacia el norte.

La presencia de *Brinco* en los medios masivos de comunicación (televisión, internet e impresos) detonaron la toma de posturas políticas, desde la ultraderecha hasta los defensores de los derechos humanos de los migrantes. El proyecto se articuló ejemplarmente con el planteamiento curatorial que buscó evidenciar y, al mismo tiempo, evadir la construcción política de lo público. Así mismo, aportó nuevos elementos de análisis al fenómeno de producción y consumo global en la frontera, señalando el desplazamiento de la economía de la maquila mexicana desde la frontera norte de México hacia la capacidad productiva de China, un síntoma de la rearticulación geopolítica del mundo actual.

* Donna Conwell, "Judi Werthein: Brinco", en *[Situational] Public* (San Diego: Installation Gallery, 2006), pág. 166.

Brinco by Judy Werthei consists of a new line of sports shoes made to aid the border crossing of undocumented migrants through the Mexico-United States border as an illicit act that is known colloquially as "*el brinco*." Produced in China and distributed freely to migrants in Tijuana, the shoes were sold for $200 dollars per pair in a boutique in San Diego. *Brinco* inserted itself into the economic structures of global production, distribution, and consumption that condition daily life in the Northern border of Mexico.

The shoe design appropriated national symbols from Mexico and the United States: sewn eagles on the heel reference the "Made in Mexico" stamp; its red and green colors allude to the Mexican flag; and the black eagle over the tip of the shoe is a stylized version of the eagle in the 25 cent coin, the quarter, in United States currency. As a product with a specific use, *Brinco* includes the following elements to help migrants during the arduous trek north: a map of the region (printed on the bottom and interior), a compass, a small flashlight, and a secret pocket to hide money.

Brinco infiltrated into mass media, particularly television newscast. Its rapid distribution in the press represented the political spectrum in the United States, from far right to human rights groups. It revealed the divide in political positions that define public life in that country. In this way, the project is exemplary of the desire on part of the curators of inSite 2005 to make visible and evade the political construction of public life. By tracing the phenomenon of manufactured imports from Asia to America, across the Pacific, *Brinco* also highlights the relocation of assembly-factory production from the North of Mexico to China, a key sign of the geopolitical rearticulation of the world.

*Donna Conwell, "Judi Werthein: Brinco," in *[Situational] Public*, (San Diego: Installation Gallery, 2006), pg. 163.

Brinco

JAVIER TÉLLEZ (Venezuela, 1969)

One Flew Over the Void (Bala Perdida), 2005
Video proyección monocanal, 11:30 min, color, sonido, 4:3, NTSC
Cortesía del artista y Galerie Peter Kilchmann, Zurich

"LA "LOCURA" COMO EL CIRCO, SE SITÚA FUERA DE LOS LÍMITES DE LA NORMATIVIDAD RACIONAL; LA ENFERMEDAD MENTAL PUEDE SER VISTA COMO UNA LIBERACIÓN DE LOS LÍMITES SOCIALES, ÉTICOS, Y LINGÜÍSTICOS IMPUESTOS POR LA SOCIEDAD."

"MADNESS–LIKE THE CIRCUS–IS OUTSIDE THE BOUNDARIES OF RATIONAL NORMS; MENTAL ILLNESS MAY BE SEEN AS LIBERATION FROM THE SOCIAL, ETHICAL, AND LINGUISTIC BOUNDARIES IMPOSED BY SOCIETY."

JAVIER TÉLLEZ*

Como es usual en su práctica artística, Javier Téllez colaboró con un grupo de pacientes psiquiátricos, para desarrollar la pieza *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*. La propuesta problematizó la noción de frontera tanto en términos físicos como mentales. Téllez seleccionó un grupo de internos del Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, Mexicali, con quienes desarrolló conjuntamente todos los pormenores del evento –una especie de verbena popular– que tuvo como clímax lanzar a un *hombre bala* sobre la barda metálica que divide Playas de Tijuana en México y el Border Field State Park (Parque Estatal del Área Fronteriza) en los Estados Unidos. El evento tuvo lugar el 27 de agosto de 2005 a las 16:00 horas y marcó la inauguración de inSite 2005.

La totalidad de los componentes del espectáculo fueron definidos de forma colaborativa con los pacientes psiquiátricos: escenografía, programa musical, vestuario, anuncios impresos, de perifoneo, radio y televisión. El registro en video que aquí se muestra, documenta momentos claves de este intenso proceso: los talleres de creatividad en los que participaron los pacientes así como el intercambio con David Smith Sr., entonces el *hombre bala* más famoso del mundo.

La propuesta de Téllez articuló las preocupaciones de la emisión del 2005 con la co-creación y, en particular, con la producción de nuevos imaginarios dentro del dominio público. A pesar de la implementación de procesos participativos y colaborativos complejos para el desarrollo del proyecto, al resaltar la existencia de posibles inequidades de poder entre el artista y los pacientes del Centro de Salud Mental, *Bala Perdida* hace patente la imposibilidad de dar una lectura inocente a los procesos de coproducción artística, cuando buscan corregir inequidades sociales y estructurales. Sin embargo, la pieza logró recodificar imaginarios público en torno al icono de "la frontera", dándole un nuevo significado (algo sentimental y utópico) y sin dejar de evidenciar, de modo lúdico, las tensiones inherentes a la zona.

*Citado en Osvaldo Sánchez, "Javier Tellez: *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*", en *[Situational] Public*, (San Diego: Installation Gallery, 2006), pág. 75.

Javier Téllez collaborated with a group of psychiatric patients to develop the performance, and subsequent video work, *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*—a form of collaboration that is usual in his practice. The piece problematizes the notion of the "border" as a physical and mental demarcation within the context of Tijuana/San Diego. For this work Téllez selected a group of interns from the Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (Health Mental Center of the State of Baja California), in Mexicali, and planned all the details of the event with them, culminating in a kind of street fair and circus performance featuring the projection of a human cannonball over the metal fence that divides Playas de Tijuana, in Mexico, from the Border Field State Park in San Ysidro, California. The event took place on the 27th of August 2005 at 4 pm, and inaugurated inSite 2005.

All the elements of the spectacle were determined through collaboration with the patients: from scenery to musical program, wardrobe, printed announcements, and radio and television advertisements. The video presented here documents key moments during this intense process; it also gives us insight into the workshops with the patients, as well as the various negotiations and exchanges with David Smith Sr.—at the time the most famous human cannonball in the world.

Téllez's work articulates a key curatorial interest of the 2005 edition with co-creation and, particularly, with the creation of new imaginaries that aimed to intervene in the public domain. However, despite the implementation of complex participatory processes, it is inevitable to think about the unfeasibility of power equality between the artist and the patients at the Health Center. In this way, the project makes it impossibility to give a naïve reading of forms of artistic co-production that, unlike this work, seek to establish the field of art as a corrective platform to existing power structures. The project succeeded at creating new public imaginaries around the image of "the border," ascribing to it a new and somewhat utopic meaning without obscuring, in a playful way, the tensions inherent to the region.

*Cited in Osvaldo Sánchez, "Javier Tellez: *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*", *[Situational] Public*, (San Diego: Installation Gallery, 2006), pg. 73.

SERES HUMANOS

ALTHEA THAUBERGER (Saskatoon, Canadá, 1970)

Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon, 2005
Registro sonoro, audífonos, fotografía
Cortesía de inSite_05 y la artista

"LA ENERGÍA DE UN RECITAL DE MÚSICA VOCAL PUEDE DESPERTAR UN PARTICULAR NIVEL HUMANO DE CONEXIÓN ENTRE LOS EJECUTANTES Y LAS AUDIENCIAS. CREO QUE LA PRESENTACIÓN EN MURPHY CANYON PROPORCIONÓ UNA FORMA DE RECONOCIMIENTO INTERPERSONAL, Y COMO HABÍA UN ABISMO IDEOLÓGICO ENTRE LOS INDIVIDUOS PRESENTES, ESTE ESTIRA Y AFLOJA FUE MÁS INTENSO."

"I WOULD LIKE TO BELIEVE THAT THE PERFORMANCE PROMPTED A KIND OF RECOGNITION AND CONNECTION OF HUMANITY, AND THAT BECAUSE THERE WAS SUCH AN IDEOLOGICAL GULF, THIS IDENTIFICATION WAS EVEN MORE MOVING. THERE IS SOMETHING ABOUT THE VULNERABILITY OF THE PERFORMERS AND THEIR VOICES THAT I THINK ENABLED A PARTICULAR EMPATHY."

ALTHEA THAUBERGER*

El proyecto *Murphy Canyon (Coro Murphy Canyon)* lanzó una convocatoria abierta a cónyuges de personal militar en servicio activo que habitaban en Murphy Canyon. La idea consistió en participar en un taller de escritura de canciones, así como en un evento coral. Murphy Canyon está ubicado al este de San Diego y es el complejo militar más grande de los Estados Unidos, hogar de más de dos mil quinientas familias uniformadas. Durante seis meses se impartió un taller de composición e interpretación de canciones corales a jóvenes esposas de soldados, en su mayoría, en servicio en Iraq. Con el apoyo de un director de coros y un compositor coral, las participantes escribieron su propio repertorio basado en sus experiencias y gustos musicales.

Thauberger buscó que las participantes tuvieran una plataforma creativa para generar nuevas relaciones interpersonales como comunidad. Así mismo, la artista les proporcionó herramientas para involucrarse activamente en la construcción de auto-representación social, en pos de modificar estereotipos dominantes presentes en los medios de comunicación masivos. La presentación final se llevó a cabo el día 25 de septiembre de 2005 en la escuela Jean Farb de Murphy Canyon con la asistencia de un público diverso, de miembros de la comunidad militar, profesionales de otros campos y público de arte contemporáneo; las pupilas interpretaron tres canciones que se pueden escuchar en esta exhibición. Las tres canciones presentadas aquí fueron grabadas durante el ensayo y el evento coral final.

*En Osvaldo Sánchez and Donna Conwell, editores "Althea Thauberger: *Murphy Canyon Choir*," en *[Situational] Public* (San Diego: Installation Gallery, 2006) pág. 189.

Murphy Canyon Choir began with an open call for spouses of active-duty military personnel living in Murphy Canyon to participate in songwriting workshops and a choral performance. Murphy Canyon is located in Northeast San Diego, which has the largest concentration of military population in the United States with more than 2500 families living in the housing complex. Through a six-month collaborative process, the young wives of mostly deployed soldiers met with a local choir director and choral composer to write songs for the first time, and to rehearse. The participants wrote their own growing repertoire based on personal experience and taste.

Thauberger wanted the participants to have a network of support to generate new interpersonal relationships in their community, and the experience to provide them the means to ibe more actively involved in the construction of their own social representation, and modify dominant stereotypes about army wives present in mass media. The performance took place in a school within the military housing complex on September 25, 2005, and was attended by local military audiences alongside contemporary art audiences. The three songs presented here were recorded during the rehearsals and the final performance at the Murphy Canyon Military Housing Complex.

*In Osvaldo Sánchez and Donna Conwell, eds. "Althea Thauberger: Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon, *[Situational] Public*, (San Diego: Installation Gallery, 2006), pg. 193.

ALLORA & CALZADILLA (Filadelfia, Estados Unidos, 1974 y Habana, Cuba, 1971)

Signs Facing the Sky / Signos mirando al cielo, 2005
Video con sonido, 2:33 min, NTSC
Cortesía de los artistas

"LOS ENUNCIADOS EN SÍ MISMOS ERAN RUINAS ESCRITAS, FRAGMENTOS DE ENUNCIADOS MÁS LARGOS QUE ENCIERRAN UNIVERSOS DE POSICIONES DE IDENTIDAD CONSTRUIDA TANTO SUBJETIVAS COMO SOMETIDAS DESDE UN PUNTO DE VISTA SOCIAL."

"THE STATEMENTS IN AND OF THEMSELVES WERE WRITTEN RUINS, FRAGMENTS OF LARGER THOUGHT STATEMENTS WHICH THEMSELVES ENCODE UNIVERSES OF SUBJECTIVE AS WELL AS SUBJECTED AND SOCIALLY CONSTRUCTED IDENTITY POSITIONS."

ALLORA Y CALZADILLA*

El proyecto *Signs Facing the Sky (Signos mirando al cielo)* refiere al paisaje aéreo que los artistas concibieron a través de una representación ficticia de la ciudad y sus voces, buscando contrarrestar de manera dialéctica la representación que proyecta la publicidad de la ciudad de San Diego: un lugar de relajación, locaciones idílicas y un espacio de veraneo. El material fílmico presenta tomas aéreas de edificios que se encuentran en la zona urbana correspondiente al corredor aéreo de San Diego. Éste material fue construído con "tomas" virtuales que mostraron letreros de neón de citas extraídas que refieren a una serie de entrevistas informales que Allora & Calzadilla llevaron a cabo con cientos de personas que viven y trabajan en la zona mencionada. Los entrevistados fueron invitados a revelar sus sueños y deseos ocultos. Frases como: "Mi Dios les enseñará", "Nada...es historia", "Trato de asimilarlo" o "No es un asesino, es un héroe"; dan cuenta de que lo que se representa en esta propuesta son intersecciones entre los flujos múltiples y conflictivos relativos a la construcción de identidades.

Signs Facing the Sky created an aerial landscape through the fictional representation of the city and its voices. The artists sought to work in a dialectical manner to oppose the publicity of the city of San Diego as a tourist destination: a place of relaxation, with idyllic locations under a constant shining sun. The film footage includes aerial views of buildings under the flight path of San Diego International Airport, it is augmented with virtual takes of large format neon signs installed that appear installed on the rooftops. The texts are quotes from people that live and work in the area who were interviewed to reveal their secret dreams and thoughts. Phrases like "My God will teach them," "Nothing...its history," "I try to assimilate it," "Not a murderer, a hero," speak of crossroads at the multiple and conflictive energies that produce identities.

*En Osvaldo Sánchez and Donna Conwell, editores "Allora & Calzadilla: *Signs Facing the Sky > Signos mirando al cielo. [Situational] Public* (San Diego: Installation Gallery, 2006) pág. 274.

*In Osvaldo Sánchez and Donna Conwell, eds. "Allora & Calzadilla: S*igns Facing the Sky > Signos mirando al cielo. [Situational] Public* (San Diego: Installation Gallery, 2006) pg. 145.