

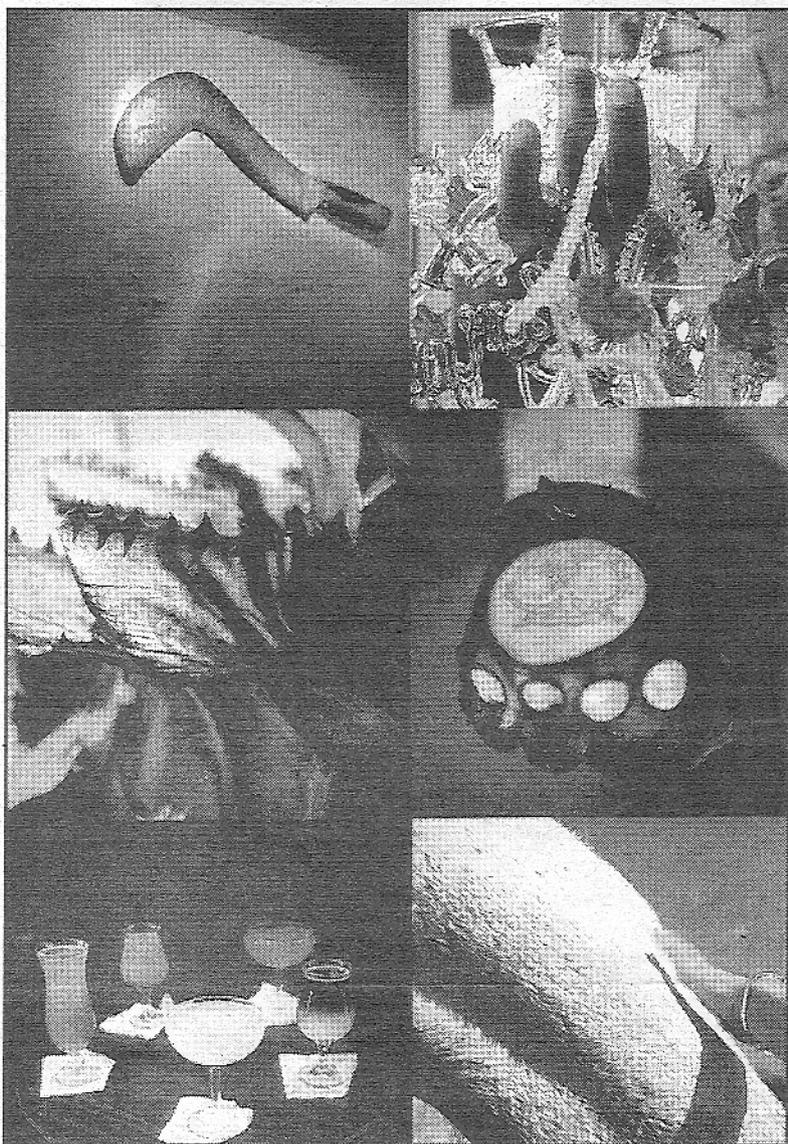
Las innovaciones

Explica el crítico de arte Robert L. Picus que "inSITE has generated excitement, both within and outside art circles, simply because nothing like this has been attempted in the San Diego-Tijuana region" (*San Diego Union Tribune*, september 18, 1994). "The San Diego area is rich in artists who make installations and need a forum for their ideas", según Lynda Forsha, directora de inSITE 94" (Suzanne Muchnic, "Looking for Art That's Literally All Over the Map?", *Los Angeles Times*, september 18, 1994).

Los organizadores de inSITE comprendieron que no se trataba únicamente de ofrecer espacios para repetir lo que ya se hace en otras ciudades o regiones culturalmente más equipadas. Tampoco era cuestión de revitalizar objetivos que justificaron el arte urbano en décadas anteriores: sacar las obras de los museos a las calles, o rescatar zonas degradadas, o valorizar aspectos descuidados de la escenografía cotidiana. Ni, por supuesto, colocar monumentos donde faltan, ni crear espectáculos visuales alternativos a los medios masivos.

En verdad, inSITE ha incluido en su programa unas pocas experiencias que retoman estas tareas. Como parte del recorrido en San Diego durante la muestra de 1997, se visitaban los murales de Chicano Park, pintados a partir de 1973 en las rampas del puente que enlaza esa ciudad con la isla de Coronado. Las tierras del parque cubierto por el puente fueron recuperadas por la comunidad chicana, luego de protestas masivas iniciadas en 1970, cuando las autoridades de San Diego pretendían adjudicar el terreno al California Highway Patrol.

Para afirmar su posesión cubrieron con murales gran parte de las bases del puente y paredes aledañas. Sus autores buscaron, a través de imágenes gigantescas, marcar su presencia en el barrio Logan de esa ciudad. Para eso enlazaron en un discurso cosmogónico la figura de Quetzalcóatl (la serpiente emplumada) con pirámides, la conquista de México, los próceres de la revolución mexicana, la virgen de Guadalupe y Frida Kahlo, conjuntos de migrantes y líderes chicanos, el Che y otros líderes sociales. No puede negarse que la fuerza de la policromía y la saturación del espacio bajo el cruce de tres autopistas logran una fuerte interacción con ese símbolo vial de la modernización estadounidense. Pero la calidad y complejidad de algunas secciones contrasta con otras de factura elemental que buscan justificarse como testimonios colectivos y memoria de luchas. La simplificación estética, en estas últimas, corresponden a su retórica, que vincula períodos distantes y figuras muy heterogéneas sin problematizar sus articulaciones: la diversidad histórica, emblemática y política queda subsumida bajo un dis-



Banco de imágenes/FRONTERA

curso uniforme que exalta con semejante elocuencia todos los símbolos recuperados por el imaginario chicano. No me parece que la acumulación multisecular y la sobredramatización pareja de tantos elementos visuales sean recursos apropiados para reelaborar las acciones requeridas por una etapa mucho más compleja del desarrollo urbano y de las luchas sociales en una economía globalizada. Para participar en inSITE97, el grupo de artistas chicanos FUERZA colocó una "columna-escultura" que daba información visual, un kiosco interactivo y un sitio web dedicados a rememorar los orígenes de ese espacio y esos murales.

Otras obras partieron de una reflexión diferente. La propia estrategia organizativa de inSITE apunta a examinar los dilemas actuales del arte público con el fin de evitar el paracaidismo de trabajos concebidos sin tomar en cuenta el contexto: antes de formular sus proyectos, los artistas invitados debieron residir varias semanas en la región, hicieron recorridos guiados por expertos en la frontera y convivieron con la gente en los espacios donde iban a insertar sus obras.

A esta búsqueda razonada de inserción urbana y fronteriza, inSITE añade el interés de ser un programa

de inSITE

*Néstor García Canclini **

donde se intenta crear condiciones comunicativas adecuadas a la región. Primero a través de la colaboración de organismos estatales y privados (CONACULTA, fundaciones, sponsors e instituciones culturales y barriales). La participación local es decisiva para lograr la aceptación de las obras en una zona de intensa violencia y vigilancia estricta de las fuerzas de seguridad de ambos países, donde son tan difíciles de conseguir los permisos oficiales para hacer experiencias a metros de la frontera como el respeto y la colaboración de colonias populares que controlan con celo sus territorios.

inSITE, como su nombre lo sugiere, invitó a los artistas a situarse en las condiciones peculiares de la frontera y de sus transformaciones. Algunos aceptaron el desafío eligiendo centros comerciales, estaciones de tren, playas, parques y sitios próximos a la barda fronteriza. Otros prefirieron lugares y procesos comunicacionales en que se construyen las imágenes de San Diego y Tijuana. A Thomas Glassford se le ocurrió que en el Centro de Información Turística de San Diego, en el centenar de pantallas de vídeo que exhiben las atracciones de esta ciudad, faltaba una de las ofertas: sus 117 canchas de golf. Usó varias pantallas para exhibirlas, instaló mini campos de golf (tapetitos verdes con banderas de EU en cada hoyo) en el Centro y por toda la ciudad, y proyectó un vídeo, *City of gre-*

ens, en el que actúa como agente secreto, con portafolio metálico encadenado a su muñeca, que no se quita ni para hacer el amor, huye por la ciudad donde los campos de golf proliferan en las antenas de teléfonos, en las azoteas de rascacielos y hasta en la cajuela de un coche, siempre coronados con la bandera de EU. Su fuga culmina en la frontera hacia México, donde lo espera la gigantesca bandera tricolor, semejante a las colocadas últimamente en la capital y en otras ciudades de este país.

En un registro semejante se movió la instalación de una agencia de viajes en una de las calles principales de San Diego, donde Melanie Smith ofrecía información sobre atractivos de esa ciudad tan "significativos" como el centro comercial Horton Plaza. De Tijuana eligió la estación de autobuses, con recomendaciones tales como detenerse allí para comer una hamburguesa. Con otras imágenes promovidas -el tiburón inflable que no cabe en la pecera demasiado chica, las bebidas de colores insólitos-, Smith ironizó la invención de sitios exaltados en el discurso turístico, operación aún más paródica en una región donde escasean los movimientos históricos trascendentes y el espectáculo suele

montarse con ficciones.

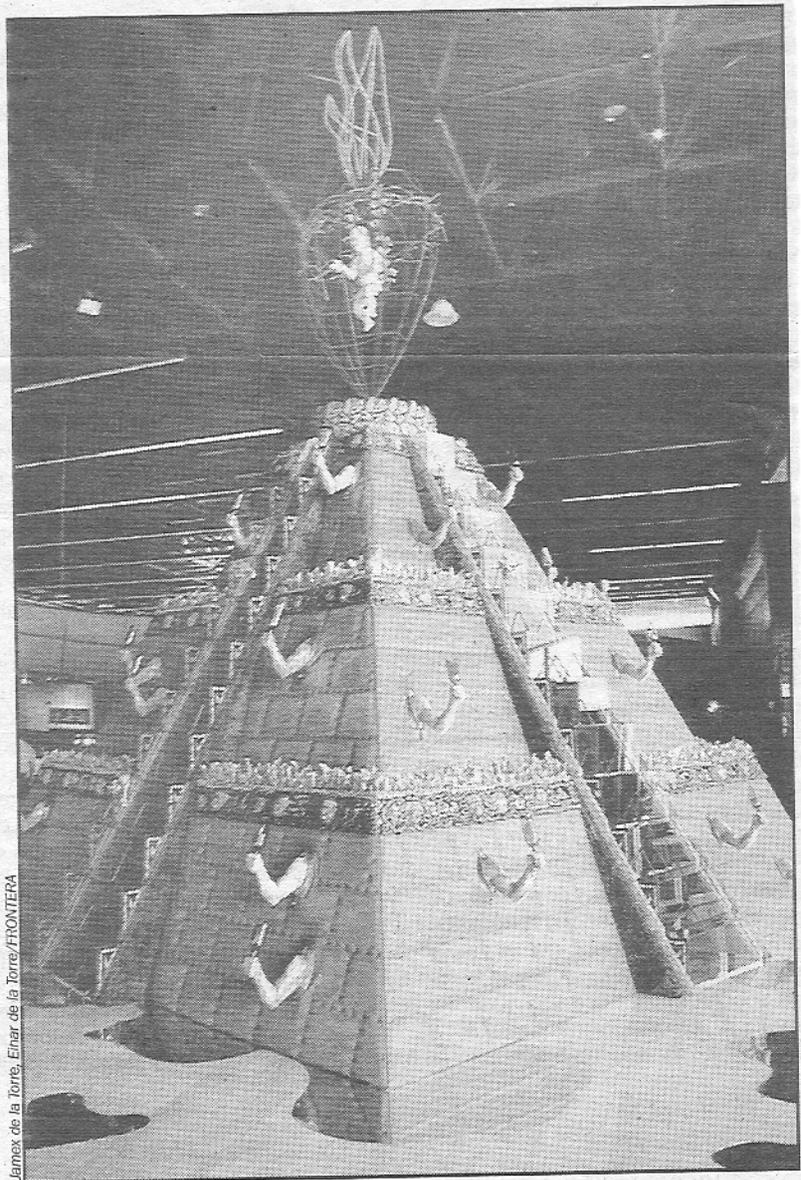
Algunos artistas imaginaron atracciones a partir de espacios en desuso. En el edificio semiabandonado, semireciclado, de lo que fue la fábrica Carnation, Helen Escobedo documentó los usos contrastantes de la leche en distintos países. Convirtió la ex lavandería en "desmanchadero" donde a las vacas se les quitaba lo oscuro, y, atravesando un muro de cajas de leche descremada, se accedía a la exhibición de decenas de variedades de leches dietéticas, mitad reales, mitad inventadas, aunque siempre es arduo discernirlo en "un mundo donde la mitad de la población sufre hambre y la otra mitad está a dieta". El valor artístico de la muestra es "consagrado" por su título, *L'Ubre Mooseum*.

Varios artistas sintieron difícil apropiarse del espacio de San Diego, de sus barrios dispersos, conectados más que unidos por la autopista que va a la altura de los techos, ocultando la ciudad. ¿Por qué varios participantes -especialmente latinoamericanos- eligieron sótanos o garages para ubicar sus obras? A veces, funcionaron como refugio, por ejemplo de los rollos de arcilla que Anna María Maiolino instaló con el deseo de recuperar, más allá o más acá del tráfico exterior, la intimidad con materiales primarios. En otras obras, el espacio cerrado acentuaba el agobio de las metáforas inventadas para nombrar la frontera. Lo vimos en la barda de acero, semejante a la frontera bélica impuesta por EU, terminada en guillotina que caía sobre un polvo simulando coca, hecha por Fernando Arias, y en el alucinante video de Miguel Río Bravo, *Entre los ojos el desierto*, con tres proyecciones paralelas que asociaban el desierto norteno con las miradas fatigadas de los migrantes.

En una de las obras más sugerentes de este conjunto, el chileno Gonzalo Díaz colocó en un enorme sótano vacío, como estacionamiento de *thriller*, pájaros envueltos y módicos carteles de neón en 14 columnas, estaciones de un Vía Crucis, *La tierra prometida*, donde las palabras que anuncian cada etapa son figuras de la retórica: metáfora, metonimia, hipérbole... Díaz dice que cada una de ellas podría encontrarse en los discursos sobre la frontera, lo cual puede comprobarse en las diferencias estilísticas con que la representan los demás participantes. Pero pienso que la ritualización de este espacio habla sobre todo de prácticas artísticas que buscan su sentido en catacumbas, parajes sórdidos y discursos secretos, protegiéndose de la furia o la asepsia de la arquitectura de San Diego.

Si estas alusiones elípticas o francas "huidas" del espacio urbano forman parte de lo que los artistas pudieron hacer con esta ciudad, ¿qué les ocurrió al querer apropiarse del espacio caótico, repleto, hipercontradictorio de Tijuana? "Al principio, casi todos los invitados de Estados Unidos querían actuar del lado mexicano, y la mayoría de los latinoamericanos en San Diego", explicó Ivo Mesquita, uno de los curadores junto a Olivier Debroise, Jessica

Bradley y Sally Yard. Los intentos por trabajar "con la comunidad" en un lugar extraño vuelven aún más patente la complejidad y las ambigüedades que implica salir de los museos. Patricia Patterson convenció a una familia en la popular colonia Altamira de que su casa mejoraría aplicándole vibrantes colores "mexicanos" (rosas, verdes, azules) y armando cuadros con fotos de álbum que hicieran presente la memoria familiar en las paredes. Marcia, la dueña, la dejó hacer: "pero le dije qué después me tenía que pintar todo de blanco". "Cuando los vecinos veían la barda de la calle con una madera de cada color, me preguntaban si iba a poner un kinder. Luego fui comprendiendo el proyecto", dijo usando varias expresiones semejantes que la mostraban tan satisfecha como "informada" de las expectativas de quienes la entrevistábamos. Tan sorprendente como enterarnos de que Patterson anduvo haciendo esto como "una búsqueda de lo indígena, no como un espectáculo". Cualquier habitante de Tijuana sabe que la colonia Altamira no es el lugar más apropiado para andar buscando lo indígena en la frontera, así como cualquier arquitecto, historiador del arte o antropólogo se extraña de que se atribuyan los colores más convencionales de "la mexicanidad" neocolonial a la cultura indígena. En cuanto a evitar el espectáculo, las reacciones citadas de los vecinos muestran que no fue un objetivo exitoso.



Jamex de la Torre, Einar de la Torre/FRONTERA

Mejor inserción revelaron las fotos de Allan Sekula, cuya elocuente policromía no sofocaba lo que querían decir rostros y escenas de Ensenada, donde el puerto fue comprado por coreanos para facilitar la exportación de lo que producen las maquiladoras. O en las fotos de Rosarito, donde Hollywood instaló estudios en los que acababa de filmarse "Titanic": sus imágenes de alta tecnología correspondían al impulso industrial dado por capitales multinacionales a esta zona norte de México, al alarde de quienes reflotan aquí un vetusto barco ("precursor de una maquiladora incógnita"). Prolongan así las aventuras del imaginario blanco que iniciaron los conquistadores de California, los fugitivos de Hollywood siempre huyendo hacia esta frontera, destino utópico "de libertad infantil, donde las langostas pueden ser devoradas con ferocidad, donde los coches se manejan con imprudente abandono".

Al uso exótico de los coches se refirieron las obras realizadas por Betsabée Romero en la colonia Libertad de Tijuana y por Rubén Ortiz en San Diego. Ambos trabajos impresionaron tanto por su lograda penetración con las culturas locales como por lo que su comparación sugería acerca de las relaciones distintas de los sexos con ese símbolo masculino que son los autos. La mirada de Ortiz no renunció a este sentido, pero lo sutiliza bajo la estética *low rider*, mientras la

feminización ornamental de Betsabée, cubriendo el coche con tela estampada y llenándolo de flores secas, subrayando la violencia al incrustar el coche en la tierra junto a la barda fronteriza, inducía a la vez significados lúdicos y dramáticos bien captados por los niños y niñas que jugaban con el coche y se complacían en ser fotografiados con este nuevo símbolo plenamente integrado a la colonia.

En cambio, suscitó dudas la forma de asumir la frontera sugerida por la obra de Jamex y Einar de la Torre. Al integrar la pirámide precolombina con materiales e iconografía chicana (superficies lustrosas, objetos de religiosidad y diversión popular), propusieron un espacio atrincherado, defendido por múltiples brazos empuñando botellas rotas. La lucha contra lo otro, al fin de cuentas incorporado a la iconografía de la pirámide ¿puede ser repliegue sobre lo que proclamamos "propio" y acabar en una pelea de borrachos? Su innovación lingüística, o sea la reelaboración de emblemas tradicionales bajo tratamientos de color y brillo posmodernos, se reducía por la complacencia de la representación con aspectos degradados de la violencia urbana.

* El autor es un reconocido especialista en procesos culturales. El texto reproducido forma parte del libro "Intromisiones compartidas; arte y cultura en la frontera México-Estados Unidos, escrito en coautoría con José Manuel Valenzuela y editado por inSite 97.