

INTROMISIONES COMPARTIDAS

ARTE Y SOCIEDAD EN LA FRONTERA MEXICO/ESTADOS UNIDOS

NESTOR GARCIA CANCLINI / JOSE MANUEL VALENZUELA ARCE

**ESTA OBRA SE REALIZÓ CON EL APOYO DEL
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES
DEL FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Y LA COEDICIÓN DE INSITE97**

TRADUCCIÓN: SANDRA DEL CASTILLO
DISEÑO Y EDICIÓN: FERNANDO DELMAR (*CIRCA*)

PORTADA: BETSABEÉ ROMERO / *AYATE CAR* / INSITE97 / FOTO: BETSABEÉ ROMERO

SAN DIEGO / TIJUANA 2000

INTROMISIONES COMPARTIDAS

ARTE Y SOCIEDAD EN LA FRONTERA MEXICO / ESTADOS UNIDOS
NESTOR GARCIA CANCLINI / JOSE MANUEL VALENZUELA ARCE





INDICE

11	PRESENTACIÓN
13	FORMAS DE RESISTENCIA, CORREDORES DE PODER JOSÉ MANUEL VALENZUELA ARCE
57	EL ARTE PÚBLICO RE-IMAGINADO EN LA FRONTERA NÉSTOR GARCÍA CANCLINI
77	PRESENTATION
79	FORMS OF RESISTENCE, CORRIDORS OF POWER JOSÉ MANUEL VALENZUELA ARCE
101	A RE-IMAGINED PUBLIC ART ON THE BORDER NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

PRESENTACIÓN

Se ha dicho que inSITE es el acontecimiento de intercambio y cooperación entre las artes de más trascendencia y continuidad entre Estados Unidos y México. También ha alcanzado repercusión internacional como "arte de frontera", "arte público" y experiencia de colaboración entre actores estatales, privados y artistas. Después de tres ediciones de este programa, en 1992, 1994 y 1997, quisimos evaluar su significado como parte de las crecientes interacciones socioculturales entre estadounidenses y mexicanos, y como propuesta novedosa acerca de lo que significa hacer arte urbano e intercultural. Partimos de la hipótesis de que inSITE se diferencia de otras etapas del arte público - murales monumentales, sacar las obras de los museos a la calle -, y que supera también algunas concepciones reduccionistas o maniqueas del nacionalismo para ofrecer, en cambio, espacios donde se problematiza el arte identitario y la multiculturalidad. Con estos fines efectuamos una revisión de las principales actividades artísticas de la región, desde el arte chicano hasta otros murales y graffitis, desde los festivales de la raza y el Taller de Arte Fronterizo hasta experiencias recientes. A través de un registro documental y entrevistas a artistas y animadores culturales de Tijuana, San Diego y Los Angeles, compusimos un conjunto de perspectivas sobre los modos en que los artistas visuales buscan representar los entrecruzamientos y conflictos fronterizos.

La mayor parte del análisis se concentra en inSITE. Examinamos la documentación producida sobre los programas desarrollados en 1992 y 1994, y en 1997 los dos autores tuvimos ocasión de realizar trabajo de campo en Tijuana y San Diego para estudiar la preparación de las instalaciones, acompañar su exhibición desde septiembre a noviembre de ese año y entrevistar a artistas participantes y otros que no participaron pero habitaban en la región, espectadores especializados y espontáneos, organizadores, curadores y críticos.

También analizamos la información y las opiniones proporcionadas por diarios y revistas sobre inSITE 94 y 97 a fin de conocer la distinta repercusión que logró en la prensa de ambos países y los criterios con que fue valorada. Las 197 notas periodísticas obtenidas de la emisión 1994 de inSITE y las 241 que tuvo en 1997 y 1998, en algunas en las principales revistas internacionales de arte, dan una idea del interés que suscitó. Además de reflexiones sobre este material, incluimos varios fragmentos significativos.

Charlynn Curiel y Alejandro Huidobro fueron eficaces asistentes en la investigación de campo y en el registro fotográfico. Carmen Cuenca

y Michel Krichman, responsables principales de inSITE, dispusieron su colaboración más generosa para que tuviéramos acceso a la información de lo que ocurrió en las tres ediciones de este programa, se interesaron a tal punto en la evaluación que podría surgir de nuestro trabajo que colaboraron personal, institucional y económicamente, respetando en todo momento la autonomía de la investigación. Es imposible citar aquí a todo el personal de inSITE que nos apoyó, a los artistas y críticos que nos dieron entrevistas extensas - cuyos nombres aparecen con las citas de sus contribuciones - y a investigadores y promotores culturales de Tijuana y San Diego que facilitaron nuestra tarea.

Queremos reconocer los apoyos recibidos de las instituciones académicas a las que pertenecemos, El Colegio de la Frontera Norte (J. M. Valenzuela Arce), y la Universidad Autónoma Metropolitana, de México, (N. García Canclini), y en especial al FONCA del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y su presidente, José Luis Martínez, que proporcionaron el principal soporte financiero para el presente estudio.

FORMAS DE RESISTENCIA, CORREDORES DE PODER

ARTÍCULO EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

José Manuel Valenzuela Arce

*a Tomás Ybarra-Frausto
a Amelia Malagamba*

INTRODUCCIÓN

Los nuevos debates en el campo cultural han puesto especial énfasis en los procesos de creación y recreación de las fronteras culturales, no sólo como límites, sino como sitios de cruces y contrastes, de intersecciones e intersticios, de apropiaciones y resistencias. La frontera es un campo de relaciones sociales cambiantes, por lo que las posiciones esencialistas poco ayudan a su comprensión. La frontera norte de México, por ejemplo, se conforma de campos intersticiales y rizomáticos, sujetos a intensos procesos de transculturación, recreación, resistencia y disputa cultural. En ella se conforman ámbitos específicos de conflicto, incluida la demarcación fronteriza derivada de la guerra de 1848, que originó la pérdida de más de la mitad del territorio, y una nueva demarcación fronteriza que traspasó a cerca de cien mil mexicanos. Con la nueva frontera se conformaron nuevos mitos fundantes, nuevos campos identitarios o nuevos lenguajes, y surgieron figuras mitificadas de resistencia social, como ocurrió con los bandoleros de la segunda mitad del siglo XIX. Otro elemento que define a la frontera es su heterogeneidad, pues en ella se expresan: a) decenas de pueblos indígenas que habitan en ambos lados de la frontera, algunos de los cuales quedaron divididos con la guerra del cuarenta y ocho; b) fuertes diversidades regionales; c) condiciones étnicas plurales; d) importantes diferencias de género; e) múltiples conformaciones identitarias juveniles, entre las que han destacado los pachucos, los cholos, los hippies, los rebeldes, los surfos, los punks, los rockers, los góticos y los ravers; f) la activación de desencuentros socioculturales, entre los que han proliferado las posiciones racistas y supremacistas, los estereotipamientos y prejuicios y g) una multiplicidad cultural derivada de la confluencia de personas de diferentes regiones, quienes en flujos migratorios intensos han participado en el poblamiento de la frontera. Más allá de los elementos que definen estas relaciones de frontera, también se encuentran procesos socioculturales derivados de los ámbitos nacionales y diversas conformaciones simbólicas de adscripción en la comunidad nacional imaginada, donde destaca la demarcación de campos de competencia de los estados nacionales y sus efectos, como son la muerte de más de 440 personas en región de California en el intento de cruzar a Estados Unidos, desde el inicio de la Operación Guardián en 1994, en una procesión fúnebre convocada tanto por figuras institucionales como los agentes del Servicio de Inmigración y Naturalización y las policías de ambos lados, y figuras arteras como los asaltantes o los grupos supremacistas. Otro elemento derivado del factor nacional conlleva a la transformación de los campos fronterizos y a la redefinición del proyecto nacional, aspectos que se vinculan de manera estrecha con el peso social y económico del **México de afuera**, que representa la quinta parte de la población mexicana y cuyas remesas constituyen la tercera fuente de generación nacional de divisas, además de que su existencia tiene implicaciones previsibles

relacionadas con la doble nacionalidad y con su derecho a votar desde el extranjero.

Interpretaremos la experiencia de inSITE1997 desde los campos culturales transfronterizos (entendidos como ámbitos rizomáticos e intersticiales) y considerando los procesos de circulación cultural que se despliegan en múltiples direcciones, como ha ocurrido con la influencia del muralismo mexicano sobre los artistas chicanos y su recreación difusa en diversas manifestaciones fronterizas.

Se han documentado las influencias del arte mexicano en los artistas chicanos, pero se ha avanzado poco en la investigación del efecto opuesto, esto es, la influencia del arte chicano en algunos artistas mexicanos que han valorado y recuperado esta rica experiencia creativa, rompiendo con perspectivas que lo veían como una manifestación menor, sospechosamente cercana al arte popular. Pero si la investigación de la influencia del arte chicano en los artistas mexicanos ha sido escasa, las investigaciones sobre tal influencia en las formas de expresión popular mexicanas son inexistentes. Poco sabemos sobre estos procesos de circulación artística transfronteriza y sus repercusiones en la conformación y expresión identitaria de grupos populares que han recuperado aspectos importantes de la producción y simbología de los murales chicanos, especialmente en los barrios pobres de la frontera norte de México, a través de la rica producción muralística de los jóvenes adscritos al cholismo, pero también en la escasa pero significativa producción artística derivada de esfuerzos transfronterizos. Nuestra intención es ubicar a inSITE dentro de este complejo escenario de experiencias artísticas transfronterizas para comprender la especificidad de su aportación a la interpretación de los procesos culturales fronterizos. Pensar desde la frontera obliga a redimensionar los límites para conformar puentes, pensar la realidad desde campos intersticiales que rebasan las fronteras formales, trabajar desde la dimensión dialógica de las diferencias, repensarnos en los cruces lingüísticos y en los vértices de la interculturalidad. Posicionarnos en los campos fronterizos nos obliga no sólo a pensar desde los umbrales geográficos y nacionales, sino también a redefinir las relaciones donde se construyen las representaciones, las articulaciones entre texto y contexto, las semantizaciones de la vida social, transitar por las junturas del arte y la sociedad.

Arte chicano

El concepto de arte chicano se define de manera simbiótica por ámbitos relacionales fronterizos. El arte chicano se construye desde la dimensión abigarrada de la interacción entre mexicanos y estadounidenses. Las adscripciones étnicas y tradiciones culturales diversas están inscritas en experiencias fronterizas, como en la *Nepantla de Anzaldúa* (1993); por ello, los chicanos recurrieron a los símbolos y al muralismo mexicanos para conformar referentes de resistencia social y política y redefinir su participación en la sociedad estadounidense. El movimiento chicano convergió con el muralismo en la recuperación intensa del arte como recurso de cambio social, como imago que no se reduce a la especularidad doliente, sino que refleja realidades posibles, formas alternativas de convivencia. Sin embargo, el muralismo chicano no expresaba el posicionamiento de un proceso tardío, sino su inicio; el muralismo mexicano y el chicano fueron procesos convergentes en la traslación imaginaria, en la recreación novelada, en la recreación mitificada.

El muralismo mexicano derivado del proceso revolucionario de principios de siglo, a pesar de su integración al proyecto político de los gobiernos posrevolucionarios, tenía un carácter agudo y crítico que permitía definir una propuesta de sociedad más justa, menos racista y con fuerte influencia socialista, y en el los trabajadores (conjuntamente con otros grupos oprimidos, como los indígenas y los campesinos) aparecían como la parte más digna del pasado y como los protagonistas del proyecto civilizatorio, mientras que los grupos dominantes (las oligarquías, los cacicazgos y las élites políticas, militares y religiosas) aparecían en una condición oprobiosa. Su propuesta simbólica no pasó desapercibida para los grupos dominantes. En su *Homenaje a Diego Rivera*, Frida Khalo señala cómo los murales de su "monstruo entrañable", además de los ataques de la prensa, sufrieron agresiones y fueron objeto del vandalismo de parte de "señoras decentes" y "jóvenes bien educados", quienes en nombre de la moralidad les arrojaban ácido o los dañaban con sombrillas y cuchillos al grito de ¡Viva México!, o ¡Viva Cristo Rey!

La influencia nacionalista y personajes como José Guadalupe Posada son considerados como determinantes para la definición del muralismo mexicano, marcado por las luchas sociales, por los compromisos con las clases explotadas o por las disputas políticas sobre el carácter de los proyectos anticapitalistas y de liberación socialista (Raquel Tibol: 1983). La marca de la obra muralística se consolidó en los años treinta, cuando "los tres grandes" elaboraron diversos murales en Estados Unidos, obteniendo visibilidad y el reconocimiento de artistas e intelectuales estadounidenses, como demuestra Laurence P. Hurlburt en su trabajo sobre los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros en Estados Unidos, donde se produjeron obras como el *Prometeo*, de Orozco pintado en Pomona College (Clearemont Cal.) en 1930, las obras de Siqueiros en Olvera Street de Los Angeles, o las de Rivera en San Francisco, Detroit y Nueva York. Además del legado objetivado en los murales, "los grandes" propiciaron la llamada "invasión mexicana" de los años veinte y treinta, definiendo la base de nuevos campos de encuentro transfronterizo a través del arte, incluidos los viajes de reconocimiento al territorio mexicano para acercarse a esa realidad de enorme fuerza representada en los murales. Una prueba contundente de la presencia y reconocimiento artístico del arte desarrollado por estos muralistas, fue la capacidad de convocatoria de Diego Rivera, quien en 1931 rompió el record de asistencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con 56,575 espectadores (20,000 más que los que habían ido al museo en otra exhibición de un solo artista). Otro acto sin precedentes ocurrió en marzo de 1933, cuando más de 86,000 personas fueron al Instituto de las Artes en Detroit para ver el mural de Rivera (Hurlburt: 1989).

Estos artistas mexicanos crearon obras que posibilitaban una fuerte empatía y translación a las condiciones de vida y a las expectativas chicanas, quienes en los años sesenta retomaron críticamente su ejemplo. Los muralistas mexicanos imprimieron una marca profunda en los debates de ese período, enfatizando, como ocurre en el *Prometeo* la condición del pueblo sufriente, la condición indígena, las migraciones antiguas y modernas, la devastación de las culturas milenarias. Además de su *Prometeo*, (el héroe creador-destructor que se autosacrifica), destacan las figuras prehispánicas, como Quetzalcoatl, estampas indígenas, los sacrificios humanos, la conquista, las nuevas tecnologías, e imágenes del socialismo representado por Lenin, imágenes que también acompañaron a la resistencia cultural chicana.

De igual manera, los chicanos se identificaron con Rivera, quien en su obra otorgó centralidad a la clase obrera y al trabajo, aunque ponderara la función del progreso, la ciencia y la tecnología. También pintó la tecnología industrial como fuerza del capitalismo y a líderes del movimiento socialista, como Marx, Lenin y Trotsky, en el mural del centro Rockefeller, donde exalta el cambio social. Para Rivera, las manos que mueven al mundo son policromáticas, condición opuesta a las perspectivas racistas imperantes. Rivera pintó el racismo del KKK, la esclavitud, la lucha de los héroes patrios y antiesclavistas estadounidenses, por ello Lenin tiende sus manos a un soldado y a dos trabajadores, uno de los cuales es afroestadunidense y el otro anglosajón, situación inaceptable para importantes sectores de la sociedad estadunidense, quienes presionaron hasta deshacerse del mural.

El proceso de anamnesis social del pueblo chicano propició una recuperación fundamental de la memoria histórica, en la que cobraron centralidad los mitos fundantes y la mitificación del pasado indígena, condición recreada en la obra de Siqueiros, quien presentó imágenes contundentes de los pueblos indios y del campesinado. Siqueiros también combatió al imperialismo, al fascismo y al racismo, además de mostrar las condiciones de vida de la población pobre, y pintó murales de enorme fuerza y capacidad de interpelación, como *América Tropical*, donde un indio americano aparece crucificado bajo el águila estadunidense. Antonio Rodríguez define estas propuestas enfatizando que para la realidad mexicana el muralismo cantó la pasión del pueblo inventando una edad de oro, mientras que en Estados Unidos ubicó a los valores humanos del presente como puente a la utopía de un futuro hipertecnologizado donde el obrero y los pueblos son el centro rector del universo (Rodríguez: 1983).

La comprensión del muralismo y la gráfica popular chicana de los años sesenta y setenta se vincula simbióticamente con los movimientos sociopolíticos anticolonialistas, antirracistas, de reivindicación y de dignificación cultural de la población mexicana en Estados Unidos. Más de un siglo después de iniciado el proceso de subordinación social y discriminación étnica definido por la guerra entre México y Estados Unidos, prevalecía una división sociocultural de oportunidades y las marcas de adscripción étnica tenían un papel importante en la definición de opciones sociales. A los cerca de cien mil personas que fueron cruzadas por la nueva frontera se sumaron una gran cantidad de mexicanos que, en flujos recurrentes, conformaron importantes procesos migratorios acelerados por parteaguas nacionales, como el inequitativo proyecto porfirista, la violencia de la Revolución y el despojo de las tierras, o por la demanda de fuerza de trabajo en Estados Unidos, donde se requerían grandes cantidades de trabajadores en los sectores agrícola y de servicios.

Son conocidas las condiciones límite a las que llegó el racismo institucionalizado en Estados Unidos, el cual permeaba los sistemas educativo, laboral, penal, urbanístico, político y cultural. A mediados de los años sesenta, la población chicana (siguiendo la ruta iniciada por la población afroestadunidense) desarrolló una importante disputa política en contra del racismo y la desigualdad. Los nudos de conflicto se organizaban en la lucha contra el colonialismo, el racismo, la discriminación, el intervencionismo militar y la guerra de Vietnam, donde los grupos minoritarios (principalmente los chicanos) morían en proporciones mayores.

También se vivían los movimientos "contraculturales" de los jóvenes, quienes trastocaban aspectos fundamentales de la vida cotidiana y la cultura oficial con discursos y prácticas hedonistas, pacifistas, antiautoritarias,



Mario Torero / *Mi familia* / Chicano Park, San Diego

colectivistas y transgresoras de la sexualidad puritana. El otro gran movimiento que cambió el periodo lo protagonizaron las mujeres, quienes impulsaron un amplio cuestionamiento a los anclajes sociales del discurso patriarcal y pusieron la biopolítica en el centro de los cambios socioculturales.

El arte chicano recreó aspectos centrales de la cultura popular. Este proceso ha sido interpretado por Tomás Ybarra-Frausto, quien reconstruye las influencias del arte chicano a partir de diversas experiencias, como los santeros de Nuevo México, quienes elaboraron la iconografía de un arte visual en misales, novenas y pancartas. El arte santero conformó la traducción estética germinal del arte popular mexicano en la población que fue cruzada por la frontera con los Tratados de Guadalupe Hidalgo. Los santeros crearon bultos de madera y retablos de santos cristianos como un arte que refulgió entre 1821 y 1860. También participaron en la elaboración de imágenes que reconstruyeron estampas costumbristas, bucólicas y del terruño. Se elaboraron almanaques que frecuentemente incorporaban imágenes sacras, especialmente la Virgen de Guadalupe, y que se colgaban en las cocinas, las salas o las recámaras de las casas habitadas por población mexicana (Ybarra-Frausto: 1983, 1990 y 1991). A estas experiencias se añadieron las prácticas culturales cotidianas, destacando las del barrio, como pulquerías, estampas, santos, altares, tatuajes, ranflas, cholos, santeros, retablos y ofrendas. Con la migración llegaron a Estados Unidos muchos artistas, algunos de los cuales trabajaron como ilustradores y caricaturistas en los periódicos en español, como *La Prensa* de San Antonio y *La Opinión* de Los Angeles. Otros elaboraron pinturas y murales para tiendas, bares, y restaurantes. En algunos barrios mexicanos proliferaron imágenes de cultura popular y símbolos precolombinos, héroes mexicanos, y representaciones religiosas (Maciel: 1991).

Además de esta influencia derivada del arte popular mexicano, producido por la población mexicana original de los territorios apropiados por Estados Unidos, o por los migrantes mexicanos que llegaron en flujos posteriores, el arte chicano se nutrió con la influencia del muralismo mexicano y con la interrelación posterior entre artistas mexicanos y chicanos. Rupert García destaca que algunos muralistas chicanos trabajaron en México con Siqueiros o con Arnold

Belkin. También identifica la colaboración posterior de artistas chicanos con artistas mexicanos que trabajaron en Estados Unidos como Belkin, Gilberto Ramírez, Mario Falcón y Gilberto Romero (García: 1983 y Goldman: 1990).

Los artistas chicanos recrearon muchos de los temas que interpelaban su experiencia histórica y cultural compartida, como fueron los símbolos prehispánicos, las imágenes de la conquista, las estampas bucólicas, la lucha de clases o el pueblo como centro de la historia. Durante los años sesenta, el arte chicano vivió su despegue como un arte inscrito en los procesos sociales que han signado la historia de los chicanos. Fue un arte público orientado a la comunidad que participó en el esfuerzo colectivo de conformar nuevos referentes de vida (Goldman e Ybarra-Frausto:1991).¹

Resulta importante recuperar la taxonomía temática del arte chicano de la primera época considerada por Goldman e Ybarra-Frausto, donde se destacan algunos de los principales códigos que definen la producción de posters y murales de un movimiento artístico que participaba en la lucha por lograr nuevos espacios de libertad y autodeterminación. Entre estos códigos se encuentran los siguientes: las influencias de la lucha de los derechos civiles de los afroestadunidenses desplegada desde mediados de los años cincuenta; la revolución cubana, y las secuelas de simpatía que generó entre la juventud del mundo; el movimiento de los trabajadores agrícolas liderados por César Chávez y Dolores Huerta en la United Farm Workers, quienes activaron la dimensión político-simbólica de la Virgen de Guadalupe y recuperaron la influencia de los grabados de José Guadalupe Posada y del Taller de la Gráfica Popular en las hojas de *El Malcriado*; la impronta de los movimientos juveniles y estudiantiles marcados por las experiencias contestatarias y sangrientas de 1968; las protestas contra la guerra de Vietnam, a través del Chicano Moratorium Comitee, organizador de múltiples manifestaciones que culminaron en la protesta nacional del 29 de agosto de 1970 en Los Angeles, donde participaron entre veinte mil a treinta mil personas atacadas violentamente por la policía, la cual mató a Rubén Salazar, periodista de *Los Angeles Times*; la reactivación del movimiento indio americano y del neindigenismo chicano; el feminismo y la participación de las artistas chicanas que introdujeron perspectivas de género en el movimiento y recuperaron imágenes de mujeres prehispánicas o de mexicanas destacadas, como Frida Kahlo, quienes devinieron figuras arquetípicas del feminismo chicano y la vida de los jóvenes de los barrios, quienes crearon códigos culturales propios desde los cuales se define una rica expresión sociocultural que se conforma en los barrios, en las cárceles y en los espacios habitados por las familias mexicanas y chicanas (Goldman e Ybarra-Frausto: 1991).

De manera conjunta con el Movimiento Chicano, el arte ocupó espacios públicos, elaborando murales que conformaban nuevos contextos de interpelación a la población en los barrios chicanos. Junto con la obra de los artistas, diversos miembros de la comunidad participaron en la elaboración de murales en bardas y paredes, generando intensos procesos sociales de coparticipación. Si los muralistas mexicanos de los años veinte y treinta pintaban en edificios públicos, los artistas chicanos optaron por los barrios. Los debates desarrollados por los muralistas estuvieron mediados por las grandes polémicas entre la Tercera y la Cuarta internacionales, mientras que los interlocutores de los artistas chicanos fueron las comunidades de los barrios y vecindarios. Las elaboraciones de los muralistas mexicanos las realizaban artistas con un alto nivel de especialización, mientras que los artistas chicanos también incorporaron a miembros de la comunidad.²

La condición de vinculación del arte chicano con los intereses, las demandas y la resistencia cultural de la comunidad provenía de sus propias experiencias, pues crecieron en estas comunidades y la mayoría de ellos pertenecía a la clase trabajadora. Recurrieron a los espacios públicos como recurso para la producción artística y la lucha política a través de afiches y murales, mediante los cuales también documentaron la historia chicana (García: 1983).

Aunque existen pocos trabajos que registren la influencia de artistas chicanos sobre los mexicanos, algunos estudiosos, como David Maciel, han señalado el incremento de los contactos entre ellos a partir de la década de los años setenta.ⁱⁱⁱ

El legado difuso del muralismo en la frontera

En las ciudades fronterizas las desigualdades se enfrentan, se recrean, se complementan. El arte público participa en la resemantización de espacios y fronteras, incorpora elementos que redefinen sus aspectos significantes y cognitivos, pero también participa en la disputa simbólica, como ocurrió con los grandes murales en el periodo posrevolucionario, que interpelaban a una población fundamentalmente analfabeta pero conocedora de códigos elementales para interpretar sus propuestas. La apropiación crítica del muralismo mexicano por parte de artistas chicanos permitió nuevas formas de vinculación comunitaria, como ocurrió con algunos artistas afroestadunidenses, que se apoyaron en los murales para presentar propuestas políticas que prefiguraban relaciones interétnicas menos injustas, aunque no se convocaba a poblaciones analfabetas, sino a grupos portadores de distintos idiomas y tradiciones culturales. También el graffiti ha tenido fuerte presencia en la significación de las epidermis urbanas, principalmente a través del **placazo** de los cholos: escrituras definidas por la angularidad de las letras que aluden principalmente al apodo del cholo, al nombre del barrio, a la letra R (rifa) que representa el poder, el número trece con su condición cabalística ambivalente (que también alude a la treceava letra del abecedario, la M, que refiere a México y la mexicanidad o a la mariguana y la vida loca). El graffiti urbano también se propaló con los audaces **bombardeos** de los *taggers*, movimiento iniciado en Nueva York en 1972, como parte del hip-hop, el cual incluye al rap, el *break dance*, y la osada práctica del graffiti.

Del lado mexicano, la desigualdad social ha sido la marca principal en la definición de los espacios urbanos, mientras que en el estadounidense se añade la diferenciación y segregación étnica. La fuerte vinculación del arte chicano con la comunidad permitió una relación abigarrada. Los artistas participaron de manera intensa en ámbitos cotidianos, al mismo tiempo que habitantes de los barrios colaboraron con los artistas en la elaboración de muchos de los murales que conformaron las epidermis de sus calles, sus bardas, sus puentes, sus edificios. El arte público permeó los espacios entrañables, delimitó territorios, conformó mojones simbólicos donde se escenificaban procesos de resistencia cultural. Su influencia se decantó entre los pobladores, y marcó formas de expresión de sus residentes, incluso entre los jóvenes, como ocurrió con el cholismo desde mediados de los años setenta, quienes se apropiaron de esas paredes y de los símbolos que conformaban los umbrales de adscripción de la raza frente a la sociedad global y el universo simbólico dominante.

La condición transfronteriza del cholismo propició intensos procesos de circulación cultural, recuperando elementos comunes provenientes de la matriz cultural compartida. De esta manera, la experiencia muralística mexicana, que había influido en diversos artistas chicanos pocos años atrás, regresaba decantada, difusa, desprovista del reconocimiento académico o artístico y sin la intención de intervenir en los espacios comunitarios. Ahora surgía de los propios barrios sin más pretensiones que definir, desde posiciones límite, sus territorios simbólicos de identificación. El proceso de elaboración seguía siendo colectivo, pero no participaban artistas o personas con adiestramiento artístico legitimado, sino artistas del barrio, cholos y cholas con seis años de escolaridad en promedio, quienes participaban de manera conjunta en la elaboración de los murales. El procedimiento incluía la discusión sobre los elementos a incorporar en el mural y las figuras que desde las paredes representarían al barrio. Después venía la cooperación para comprar las brochas, rodillos y pinturas. Finalmente se definía una rudimentaria división del trabajo, donde las personas con mayor habilidad para dibujar realizaban los bosquejos y trazos finos, mientras que el resto pintaba las partes menos complicadas. El resultado era el mural del barrio. Así surgieron cientos de murales que poblaron las paredes de las ciudades fronterizas y después se extendieron a las áreas de expulsión de migrantes, como Jalisco o Michoacán, e incluyeron a ciudades del centro del país y el D.F.

El mural se convirtió en el símbolo de identificación y orgullo de los barrios. De esta condición devino su vulnerabilidad, su exposición al ataque de miembros de otros barrios que, destruyendo el mural, humillaban a quienes lo habían elaborado. Jóvenes y adultos que no pertenecían al cholismo también participaron en una intensa campaña de destrucción de murales, que era una forma simbólica de erradicar al cholismo. De esta manera, un gran cantidad de murales desaparecieron, pero surgían otros y algunos (muy pocos) de los que habían sido dañados fueron restaurados o reelaborados.

La reapropiación de los espacios públicos a través del mural y el placazo, recrearon símbolos identitarios. Los elementos religiosos tenían profusa presencia, especialmente aquellos donde se reproducía a una Virgen de Guadalupe numinosa, más referida a su connotación como referente de identidad cultural que imagen sacra, o la figura doliente de Jesucristo, asociado con experiencias dolorosas de los barrios, o ángeles tricolores acholados con lagrimita en el ojo. Además de los elementos provenientes de la mística popular, los murales cholos recurrieron a los íconos nacionales, donde "rifaban" las imágenes de Villa y Zapata. Junto a ellos, las figuras prehispánicas aparecían como herencia dignificante. Se ponderó a los caballeros guerreros y a las mujeres indígenas, como identidades fundantes partícipes de una identidad victimizada pero no derrotada.

El tercer repertorio de símbolos corresponden a las figuras bucólicas y a las imágenes del terruño, evocaciones nostálgicas que cándidamente se confrontaron a los nuevos escenarios urbanos modernizados. El regreso a las redes íntimas frente a las nuevas condiciones marcadas por el riesgo y la violencia. El siguiente elemento es la vida del barrio, definida desde la vida loca, concepto que conjuga a la violencia, el mundo de las drogas, la cárcel y la muerte artera. La vida loca es la pérdida del control sobre el destino propio, es la condición límite como espacio de lo ordinario, la transgresión de los sentidos, la acechanza del delirio, la presencia de la muerte, su cercanía, el calor de la filera cortante que penetra la piel, o del fuscazo artero, a veces sólo precedido por el



Mural / Barrio Lupita

ruido de un carro que corre a toda velocidad, del cual salen indiscriminados chispazos de plomo.

El cholo y la chola son motivo e imago de las paredes. Los espacios participan en la conformación de un juego de reproducción de imágenes donde, en ocasiones, el mural se traslada a la piel. Los murales recrean y expresan las relaciones socioculturales del barrio. Es su condición topofílica que reproduce mapas cognitivos y de significación conformados por los barrios y las clicas. En ellos se escenifica el machismo, la misoginia, las lealtades, los sentimientos entrañables, los códigos de poder, los odios, los adversarios. Los murales conforman altares urbanos y epitafios acumulados a identidades acrisoladas.

Existen muchas diferencias entre las prácticas sociales y las expectativas de los cholos de México y los cholos chicanos. En otros trabajos hemos analizado sus similitudes y diferencias (Valenzuela: 1997 y 1998); por ahora sólo deseamos destacar que los murales elaborados por los jóvenes cholos en México forman parte de la herencia difusa de una tradición artística que se decantó en los barrios chicanos y regresó a las paredes de las zonas populares de la frontera mexicana.

El arte fronterizo

Una de las experiencias más importantes en la conformación de ámbitos artísticos transfronterizos fue la iniciada en 1984 con el Festival Internacional de la Raza (posteriormente llamado Festival de la Frontera).^{iv} Teniendo como creadores y gestores principales en las artes plásticas a Amelia Malagamba y a Gilberto Cárdenas, el FIR propició que artistas e intelectuales de ambos lados de la frontera participaran en la producción y presentación de obra plástica, teatro, música, cine, video, danza y foros de análisis. El FIR fue un espacio pionero de encuentro entre artistas (especialmente mexicanos y chicanos), a partir de la recreación de temas relevantes de la cultura popular y construyó puentes transfronterizos que permitieron un mejor conocimiento de las preocupaciones y el trabajo desarrollado por artistas de ambos lados de la frontera, pero también creó espacios de reflexión sobre los ámbitos culturales fronterizos y permitió un

mayor acercamiento de varias decenas de artistas de ambos lados de la frontera (Cárdenas y Malagamba: 1988).

Además del FIR otro de los ejemplos destacables en la producción artística fronteriza se encuentra el trabajo del Taller de Arte Fronterizo (Border Art Workshop), fundado en 1983, en el cual han participado artistas como Guillermo Gómez Peña, Richard H. Lou, Robert Sánchez, Michael Schnorr, David Dávalos y María Eraña. En la concepción artística del TAF destaca la problemática fronteriza, definiéndose como un arte comprometido con la comunidad, con "los marginados y con "los otros", además de que se asume como multi e interdisciplinario y multicultural.

Entre los artistas chicanos participantes en los Festivales de la Raza destacan: Sara Barraza, Yreina D. Cervantes, Dolores Guerrero Cruz, Bárbara Carrasco, Carmen Lomas Garza, Lorraine García, Mary Lou Barrera, José Montoya, Ricardo Favela, Julcanillo, Loui the Foote, Estevan Villa, Juan Fuentes, René Castro, René Yáñez, Rupert García, Ralph Madariaga, Malaquias Montoya, César Martínez, Santos Martínez, Sam Coronado, José Treviño, John Valadez, Leo Limón, Richard Duardo, Gilbert Luján, Roberto Delgado, Wille Herrón, Ramsés Noriega, Frank Hernández, David Avalos, Louis Jiménez y Carlos Cortez.

María Eraña sistematiza algunas manifestaciones de esta experiencia de arte transfronterizo destacando que, en 1987, un grupo de artistas, entre quienes se encontraban Guillermo Gómez Peña, Berta Jottar y Roberto Sánchez, se reunió en la tumba de Juan Soldado (santo popular de los migrantes), de donde partieron a la frontera recogiendo objetos e imágenes que encontraban en su camino, con los cuales realizaron un altar en el Parque Balboa de San Diego. Posteriormente, en 1988, una enorme serpiente-Quetzalcóatl (elaborada por los artistas Gerardo Navarro, Hugo Sánchez y José Martínez) realizó un recorrido carnavalesco por el centro de Tijuana y de ahí se dirigió a la línea internacional donde fue incinerada en un ritual enmarcado por música y danza. En 1990 volvieron a salir a las calles para denunciar las agresiones y el incremento de la violencia contra los migrantes indocumentados. También se construyeron altares y se colocaron cruces de madera por los migrantes muertos en la frontera. Con la intención de denunciar las ofensivas estadounidenses, en 1991 Carmela Castrejón convirtió la cerca fronteriza en un gran tendedero de donde pendían ropas ensangrentadas que representaban a los muertos por los bombardeos en el Golfo Pérsico y a las víctimas de la violencia artera, institucional y supremacista en la frontera de México con Estados Unidos (Eraña: 1993).

La expresión más lograda de la experiencia del TAF, y del trabajo de otros grupos fronterizos como Las Comadres, se conjuntó en la exposición-catálogo *La Frontera/The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience*, coordinada por Kathryn Kanjo. Este trabajo fue un producto de la experiencia conjunta del Centro Cultural de la Raza^v y el Museum of Contemporary Art de San Diego.^{vi} Madeleine Grynsztejn considera que las obras de esta exposición están definidas por un "hibridismo formal e intelectual" y que el collage es su lenguaje formal. *La Frontera/The Border* constituye uno de los ejemplos destacables en el trabajo artístico transfronterizo, en él 37 artistas asumieron el reto de cruzar fronteras. La demarcación que divide a México y Estados Unidos proporcionó el repertorio común a partir del cual se activaron experiencias personales y se recrearon umbrales étnicos, de clase, de raza y de género. La circularidad permitió reinventar a la frontera, redefinirla, reapropiársela, recrearla desde las múltiples culturas que la conforman y como

señala Patricio Chávez, considerarla "como nexo preciso de una zona culturalmente híbrida que refleja la migración".

Como parte de la creación transfronteriza, es necesario destacar el mural realizado por Malaquías Montoya en la ciudad de Tijuana. Malaquías Montoya, uno de los artistas chicanos más reconocidos, ha mantenido una posición consecuente frente a la opción del arte domesticado. Para Montoya, en el capitalismo actual, el arte debe ser una protesta, un arte de liberación, político y popular. En un texto temprano, Malaquías Montoya y Lezlie Salkowitz alertaban, denunciaban que las fuentes institucionales, corporativas y gubernamentales controlaban diversos proyectos artísticos. Este control se realizaba mediante donaciones, cuya función era transformar el arte vinculado con las luchas de las comunidades en un arte decorativo, desprovisto de compromisos e indolente ante el genocidio, el racismo y el hambre (Montoya y Salkowitz: 1983).

El artista no desdibuja su experiencia personal; por el contrario, se expresa desde ella. Malaquías Montoya nació en Nuevo México.^{vii} Parte de su infancia la pasó recorriendo los **files** californianos con su padre y hermanos. Los Montoya trabajaron en la pizca de uva, durazno y chabacano, y vivieron en el Valle de San Joaquín, en el área de Fresno. Como niño campesino, Montoya conoció las experiencias de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, a quienes se llamaba *mojados* o *alambristas*. También conoció la triste experiencia de los trabajadores que salían huyendo cuando la Migra llegaba a los centros de trabajo. Muchas veces los vio correr semidesnudos cuando la Migra realizaba redadas nocturnas. Esta experiencia marcante se engrandecía cuando los policías migratorios se mofaban o insultaban a los trabajadores, muchos de los cuales eran hombres mayores y ancianos. Montoya reconoce la fuerza marcante de esta experiencia, al imaginar la vergüenza que pasarían los niños y niñas mexicanos si vieran a sus padres en esas condiciones humillantes.



Malaquías Montoya / Mural / Barrio San Juan

Con el traslado de la familia Montoya a las áreas urbanas, los problemas étnicos, definidos por la vulnerabilidad de los campesinos y trabajadores agrícolas, se expresaron en el rostro complementario de la pobreza urbana, el racismo, las injusticias, el abuso policiaco. Estas son huellas fundantes que le acompañaron y que, años después, se volcaron en su producción artística. Más que con la experiencia formativa escolarizada en las universidades, las influencias definitivas en la carrera de Malaquías se articulan con el descubrimiento de los muralistas mexicanos a finales de los años sesenta. Con ellos, la condición de vacío que encontraba en las obras europeas se convirtió en un nuevo lenguaje expresivo. Montoya recuperó los ejes fundamentales de los muralistas: la historia prehispánica, la recreación de las condiciones sonales del pueblo y la conformación de modos alternativos de vida. Su síntesis personal derivó en un proceso de anamnesis donde se vinculó simbióticamente su necesidad de expresión artística con las experiencias inolvidables de su infancia, como fueron las condiciones laborales de los mexicanos y chicanos en Estados Unidos, el racismo y la pobreza.

La mujer es instaladora

"Yo pienso que hay una semilla muy germinada que va a brotar de repente con un Boom, tenemos nuevas generaciones de artistas como Franco Méndez Calvillo, como Ayiashij, tenemos gentes más jóvenes como Marco Figueroa, como Jaime Ottis, Daniel Ruanova, algunas mujeres que están participando muy bien, Tania Candiani, Irma Sofía Potter. También hay una energía de mujeres moviéndose. La instalación abre un poco de campo a la mujer. La mujer es instaladora en el inSITE hay mucha mujer que participa, hacen cosas manuales muy interesantes, que les integran todo un concepto y salen muy bien. Algunas de las mujeres con talento de por acá son Estela Hussong de Ensenada y Martha Palau, que aparte de ser artista es promotora de Estandartes, un evento que le ha dado un nombre a esta esquina." (Alvaro Blancarte)

En 1987, y en el marco del Festival Internacional de la Raza, Malaquías Montoya creó en las instalaciones del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud uno de los primeros murales realizados por un artista chicano en México: un mural de la simbiosis histórica y cultural del pueblo mexicano y chicano (en 1994, el artista reprodujo el mural en El Colegio de la Frontera Norte o El Colef). Recreó una historia de frontera en la que participan héroes populares de la historia nacional, como Villa, Zapata y los hermanos Flores Magón; símbolos patrios, como la bandera mexicana y la virgen de Guadalupe; imágenes del paisaje bucólico; las luchas del pueblo a través de las organizaciones obreras y campesinas, y jóvenes del barrio como los pachucos y los cholos. También le otorgó centralidad a las mujeres, quienes aparecen fuertes y decididas, rompiendo con la imagen tradicional de las mujeres débiles, sin protagonismo. Al mismo tiempo presenta aspectos más amplios de la lucha contra la explotación y contra el racismo que rebasan el contexto mexicano o estadounidense.

En el centro del mural se encuentra la imagen de un inmigrante crucificado con alambres de púas (símbolo de la frontera), rescatado por una mujer fuerte, "como una virgen de Guadalupe", que baja a su hijo de la cruz y le ofrece un pasaporte con libertad de movimiento, sin banderas restrictivas. A los costados aparecen los héroes patrios. De un lado se encuentran Zapata y Villa, del otro los Flores Magón. Ellos son el basamento histórico que ilustra caminos ejemplares para el pueblo, caminos que son recreados por la memoria popular y que sirven de apoyo para las nuevas luchas y contra la desmemoria. También

aparecen marcas profundas de la cultura popular y, sobre un maguey, eclosiona un narrador de historias: un cantante indígena, posiblemente un corridista, que cuenta la historia de nuestros pueblos y narra el drama inscrito en el mural.

La propuesta libertaria del mural se construye con múltiples lenguajes, incluyendo a Friederik Douglas, un afroestadunidense prófugo de la esclavitud, quien enviaba cartas a los esclavos conminándolos a luchar por su libertad, argumentando que sólo su disposición para cambiar las cosas terminará con las condiciones de opresión existentes. De Douglas, Malaquías recupera el apotegma: "Los límites de la tiranía se dan por la tolerancia de los oprimidos".

El mural de Montoya también presenta a los jóvenes de los barrios (donde la chola adquiere protagonismo), pero evita la imagen estereotipada que los reduce a delincuentes, adictos y violentos. Sus personajes poseen rasgos marcadamente indígenas, como producto de un esfuerzo para confrontar el racismo y dignificar la herencia indígena. Con un solo ejemplo referencial, el anglosajón, que presentaba como inferiores a los mexicanos, muchos intentaron la empresa imposible de imitar sus rasgos, pagando el costo del desencanto y la pérdida de autoestima. El Movimiento Chicano luchó por dignificar su propia tradición cultural y redefinir la percepción sobre la herencia que circulaba en su sangre. Los chicanos recuperaron imágenes mayas, aztecas y de otros pueblos indios, para reinventarse como pueblo y dignificar lo que hasta entonces eran elementos que propiciaban exclusión social y avergonzamiento cultural.

El mural de Montoya también alude a la condición fronteriza de los años veinte y treinta, y a los efectos de la Ley Volstead, o ley seca, que propició la proliferación de cantinas, casinos, casas de juego, prostíbulos, y otros lugares orientados a satisfacer las necesidades lúdicas, étlicas y sexuales de los estadounidenses que llegaban en grandes cantidades a las ciudades fronterizas del norte de México. En esa época la frontera adquirió relevancia como campo de servicios transfronterizos compartidos, dando forma a las leyendas negras que hasta la fecha se manipulan. Al mismo tiempo que proliferaban las diversiones para estadounidenses, se limitaban las posibilidades de empleo para los mexicanos quienes se encontraban en condiciones desventajosas frente a estadounidenses o europeos. En este contexto se produjeron los primeros movimientos laborales y se fortalecieron las organizaciones obreras, articuladas con demandas fundamentales, como la de empleos para mexicanos. Esta situación también es recreada por Montoya, mediante figuras grises que representan a los gánsters y malos turistas cobijados por la bandera estadounidense, sobre quienes se definen las banderas rojas, emblemáticas de las organizaciones laborales. El mural de Montoya presenta una propuesta donde los pueblos aún tienen el derecho de actuar para conformar proyectos de vida alternativos al neoliberal, que incrementa la desigualdad y condena a la miseria y al hambre a millones de seres humanos.

Pintando a la tía Juana

Tijuana, ciudad joven, con poco más de cien años de vida ha adquirido visibilidad en el campo cultural mexicano. Se atenúan las sentencias que etiquetaban a las ciudades fronterizas como desiertos culturales, las encasillaban en las leyendas negras y las estereotipaban en imágenes hipostasiadas de violencia, prostitución y narcotráfico. En algunas ciudades fronterizas se conforman significativos campos artísticos, que incluyen la plástica, las letras, el teatro, la danza y el performance. A diferencia de ciudades como Monterrey, donde la iniciativa

cómo puede llegar algún shamán, un hombre sabio que no entendemos todavía.

En 1994 Blancarte participó en inSITE con "La tumba", donde, utilizando grandes postes de madera y piedras voluminosas, presenta su propia recreación sobre rituales de muerte de los indios "pieles roja":

Es el uso que se le da en las etnias nuestras, por lo menos más al norte, donde el piel roja y muchas de las tribus de Estados Unidos. La última tumba era quemar al que moría sobre una composición similar a la que yo hice, claro que yo la hice más moderna, con otra idea. También es un homenaje a los caídos, a la gente que está marginada.

El tijuaneño Marcos Ramírez ERRE, abogado fronterizo que vivió su infancia en la colonia Libertad, combinó su práctica laboral como constructor de casas con un proyecto de arte-instalación, **Century 21**, en la edición 1994 de inSITE, donde reproducía una habitación humilde en la Zona del Río de Tijuana, justo en el Centro Cultural Tijuana. La Zona del Río es una de las áreas con mayor valor comercial de Tijuana y se despliega a lo largo del lecho del Río Tijuana, sitio que habría sido depósito de yonques y basureros y donde se asentaba la gente humilde que llegaba a Tijuana procedente de otras partes del país.

Con una gran irregularidad en la tenencia de la tierra, Tijuana fue creciendo de manera no planificada. En la Zona del Río la gente pobre limpió terrenos y construyó sus esperanzas habitacionales con materiales de desecho, madera de segunda, cartón o láminas viejas, e incluso automóviles o *campers* de segunda eran acondicionados como casas. El alto costo de los terrenos (derivado de que esa zona es de las pocas áreas planas de la ciudad, y se encuentra cercana a la frontera, además del plusvalor que generaría la canalización del río) despertó intereses que se expresaron en la disputa por los terrenos y en los esfuerzos de los gobiernos para expulsar a la gente pobre.

Los conflictos se agudizaron en diferentes periodos, correspondientes con las fases de urbanización del lugar, situación que se aprovechaba para expulsar a los habitantes pobres que ya tenían 15 ó 20 años de residir en la zona. Desde 1959 se dieron los primeros enfrentamientos para desalojar a los pobladores de Cartolandia, una zona depauperada colindante con la frontera internacional, muy cercana a la garita de San Ysidro. Este primer intento de desalojo, ordenado por el entonces Gobernador Braulio Maldonado, derivó en el asesinato de un hombre apellidado Marín a quien le disparó un militar, y de su hijo Carlos, mientras que su hijo José Luis recibió un culatazo en la cabeza que le produjo retraso mental.

En 1973 el gobernador Milton Castellanos concretó el desalojo y reubicación de los habitantes de Cartolandia, zona a la que Castellanos llamaba "pústula de la ciudad", "lacración vergonzosa para Tijuana", "foco de inmundicia y de vergüenza". El episodio estuvo marcado por el asesinato de José Luis Marín a manos de un soldado, pues cuando José Luis vio a los miembros del ejército que participaban en el desalojo los recuerdos del episodio de 1959 se agolparon en su mente, y con un palo se abalanzó contra los soldados.

En 1979 el gobierno de la ciudad volvió a la carga y en plena temporada de lluvias intensas arremetió con máquinas *bulldozers* contra las casas de los habitantes de la segunda sección de la Zona del Río, derribando muchas de ellas; sin embargo, los colonos lograron organizarse y permanecer en el lugar



Marcos Ramírez ERRE / inSITE94 / Century 21 / Centro Cultural Tijuana / Photo: Philipp Scholz Rittman

hasta el 30 de enero de 1980, cuando, aprovechando que la presa "Abelardo Rodríguez" se encontraba llena. El entonces gobernador Roberto de la Madrid ordenó que se abrieran las compuertas de la presa, en la madrugada y sin avisarle a los colonos. El agua mató a varios residentes del lugar, entre ellos a seis de los siete miembros de la familia Flores Ruelas.

Marcos Ramírez reconstruyó una de las muchas casas que definían la morfología de la Zona del Río, como un símbolo imbatible que habría logrado resistir a las máquinas, al agua de la presa y a la voracidad de quienes se han enriquecido especulando con la tierra. Las casas de cartón de las múltiples cartolandas latinoamericanas a las que cantó Alí Primera, brotaban en un espacio moderno que se asentó sobre las historias y vidas de los colonos. La casa de cartón de Marcos Ramírez emergió como una pirámide que reclamaba su lugar en la historia, que denunciaba y ponía en evidencia lo que el concreto no podía cubrir.

Marcos Ramírez construye un arte inscrito en la realidad social de la frontera, donde la originalidad le otorga características internacionales. El arte público de ERRE nos obliga a reflexionar sobre aspectos de gran importancia en la vida de la frontera y del mundo contemporáneo a partir de una perspectiva que cuestiona propuestas como la ley 187 de California, que pretende que con base en una "sospecha razonable" sobre el estatus migratorio de alguna persona, se le otorguen o nieguen servicios de salud y educativos, o la 227, que pone fin a la educación bilingüe:

Se me ocurrió que con ese número podía sacar oficios de gente y gente que hace diferentes oficios en EEUU. Eso podía demostrar que la participación de los mexicanos o de los latinos ya abarca a todos los sectores. Me dediqué a tomar manos que no tenían una identidad por el rostro, si no nada más en cuanto al nivel de lo más esencial que sería trabajar. Lo reduje a ese nivel de manos trabajando. Fueron 187 fotografías blanco y negro de 8 por 10 sobre placas de metal, expuestas en el piso, que retrataban en blanco y negro la mano de obra en sus diferentes manifestaciones. Fueron 187 trabajos

diferentes, 187 personas diferentes de ambos sexos, a los cuales yo me les aproximaba en la investigación con el mismo criterio de discriminación con el que se les podía aproximar la Border Patrol, o sea, por su aspecto. Se hizo un libro de las 187 personas y ese libro estaba sobre un escritorio, donde tú podías identificar sobre un contacto pegado a un lado del formulario pequeño, de quién eran las manos" de Pancho, de José, de Arturo. Hicimos una pieza que estaba dispuesta alrededor de una caja metálica que tenía varios orificios por los cuales mirabas o accedías al interior se suponía que era el área de trabajo. Para mí esta caja metálica era el muro y su contenido era California. Lo que hice (remembrando a Andy Warhol) fue utilizar cajas reales, las amontoné, y de alguna manera representaban el trabajo que los mexicanos hacen en la recolección de estos bienes de consumo. Al otro lado del sendero estaban todas las fotos expuestas en el piso, que te estaban diciendo que todos los mexicanos estábamos trabajando y participando. No me quedé nada más en lo que tenía que ver con la 187. Yo les estaba demostrando que había muchos profesionistas, políticos, abogados, médicos, pero les estaba poniendo nada más las manos. Es una forma de hacerlo un poco más universal, pues pueden ser manos árabes, pueden ser manos de gente de oriente, pueden ser palestinos de Israel, pueden ser tunecinos en Alemania, o argelinos en Francia. No quería tener unas manos que se dijera "éste es mexicano", tenía que tener otro sabor más universal.^{ix}

La flor en el pantano

En esos días estaba yo haciendo mi propia casa, en un espacio donde había un basurero, una calle donde había mucho lodo porque no estaba pavimentada. Yo hice una casa de las que había hecho por miles en EEUU, entonces la gente de ahí le empezó a llamar "la flor en el pantano". Por que era una casa tipo Pacific Beach, con estuco, dos chimeneas, tres plantas. Cuando vino la propuesta de que participáramos que sometieramos los proyectos a InSITE, yo dije: voy hacer totalmente lo opuesto en el Centro Cultural, voy a traer una casa de la periferia. Yo me traje una casa de los barrios ricos a una colonia popular para vivir en ella, ahora voy a traerme una casa de la periferia al Centro Cultural, que es el centro más moderno de Tijuana. Entonces empezó como un cuestionamiento de índole arquitectónico, urbanístico, era el cuestionamiento mío de cómo permiten que se hagan este tipo de construcciones y en el proceso pasó a ser como traer el alma de la orilla al centro, y gritar: ¿por qué se permite que en un momento dado haya gente que tenga que vivir en este grado de miseria? Un día cuando estábamos instalando la pieza, me metí a tomarme el cafecito, y dejé a uno de mis amigos replegando, porque metimos primero dos camiones de tierra para poner la casa en contacto con la tierra. Al rato entró: "maestro, maestro, ahí afuera hay unas personas atosigándose que qué significa este proyecto, y yo les dije que esta casa salió de abajo de la tierra, porque antes aquí en el río había un chingo de casas de estas y entonces la casa reclamó su lugar y salió de entre el concreto". Yo le dije: devuélvete y dile eso a todos porque esa es la mejor explicación. También era una sátira al sistema. Tomé como 300 fotos de diferentes casas en las laderas y de ahí confeccioné la mía, con materiales clásicos de construcción en Tijuana: las llantas, las láminas, los colchones y todo eso. Yo hice unos paneles uno de cartón, uno de llanta, uno de lámina y en una puerta vieja puse unas fotografías de las casas reales, la de la puerta vieja era una fotografía de una casa hecha con puras puertas, la de lámina, era la de una casa con pura lámina, la de llanta era una casa con llantas, y tenía los modelos A, B, C, D, tu podías comprar una de esas casas que existían verdaderamente, entonces tenía que ver con eso, traer a este espacio la verdadera realidad de lo que vivimos en Tijuana (Marcos Ramírez, ERRE)

San Diego es una ciudad conformada sobre una base económica militar. La base naval y los elementos a ella asociados definen muchos de los rasgos sandieguinos, incluidas las marcas bioculturales, con una gran cantidad de jóvenes uniformados con los cabellos cortados al estilo militar. Pero, sobre todo,

impresionan sus barcos militares, sus artefactos bélicos, que sirven de sustento a los más de 300,000 sandieguinos que a inicios de los años 1990 dependían del sector militar. Muy cerca de la costa, en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, Marcos Ramírez instaló su obra *Amor como primer idioma*. Si en un principio era el verbo, el verbo que da el sentido a la instalación narra la historia a partir del relato que una madre hace a su hijo, contándole una versión modificada del Génesis; una historia anterior a la prevalencia de los desencuentros humanos que han construido taxonomías y asignado "precios" diferenciados" a partir del color de la piel, condición ignorada cuando el día era habitado por corazones y había un solo idioma. La babel de Ramírez da origen al odio habitado por palabras. El apasionado Sing-Sing y el poderoso Acorazado conforman la polaridad desde la cual se definieron los desencuentros humanos, a pesar de que todos los corazones sean del mismo color e intenten ocultar que "amor es nuestro primer idioma".

A partir del texto, Ramírez elaboró dos corazones. El primero de ellos se encuentra en el exterior del museo; es un corazón metálico, de apariencia blindada y camuflado en colores grises, como los barcos de guerra que tiene por vecinos. Acorazado constituye el centro de vida de una ciudad militarizada de apariencia indestructible, amenazante; no obstante, posee hendiduras que permiten (con dificultad) observar en su interior, atisbar su centro oscuro, al que sólo puede accederse cuando los ojos se acostumbran a la escasa luz. Adentro aguarda el espacio de reposo. Es difícil, pero a pesar de las trincheras acorazadas se puede llegar al centro y descubrir los elementos internos que lo habitan. A su lado, dentro del edificio se encuentra Sing-Sing, el corazón mexicano. Un corazón translúcido, fabricado con varilla, en cuyo interior se encuentra un lecho que puede ser observado desde cualquier ángulo. Es un corazón abierto, pasional, sin mayores secretos, que convoca a la cercanía, a traspasarlo, a penetrarlo, a reposar en su interior, a quedar atrapado en las rejas que lo conforman.

La tercera pieza es un *collage* lingüístico, conformado por letras de múltiples alfabetos, todas mezcladas, sobrepuestas, construyendo un abigarrado discurso integrador, explosivo, caprichoso y duro, como el hierro con el que fueron fabricadas; sin embargo, las letras descansan sobre una cama de arena, suavidad fragmentada capaz de contener los frios y rígidos insumos del lenguaje, o certeza evanescente que escapa inasible como la condición del tiempo. A su lado, un mueble contiene la leyenda "Lengua para expresarnos, corazón para comprendernos".

La idea es representar dos corazones y poner a la gente a escoger qué tipo de corazón quiere tener. Aparte tengo una pieza arriba, que es una gran reja de hierro que tiene dos frases: "Lengua para expresarnos, corazón para comprendernos", en metal y la pieza llora. Tiene agua que va dentro de la reja y está llorando permanentemente. Abajo hay otra pieza, que es una serie de caracteres de hierro de diferentes sistemas de escritura, hebreos, árabes, chinos, griegos, latinos y rusos. Los puse entrelazados, recargados unos en otros, otros peleando sobre un círculo, en un nicho en forma de huevo de arena. De alguna manera representa el tiempo, la arena es como el desierto, la cuna de la civilización es en lugares desérticos, Mesopotamia, Egipto. Esas piezas hablan más sobre el lenguaje, y los otros dos corazones sobre el amor. La propuesta de alguna manera la despertó la idea de no querer enseñarle a la gente en español cuando es un derecho que tenemos inscrito en tratados de los dos países, desde los de Guadalupe Hidalgo.

Con la misma apuesta de ponderar la condición humana en las relaciones sociales, Marcos Ramírez construye su más reciente propuesta de arte público, denominada *El último juguete*, empujando al límite las contradicciones de los procesos de socialización primaria, donde la lógica de la ganancia se sobrepone a la necesidad de formar niños y niñas a partir de valores humanos y de felicidad. Por el contrario, prevalecen diversas formas de integración en campos lúdicos de violencia simbólica, cuya realización dramática se encuentra en la nueva proliferación de asesinatos con armas de fuego realizados por niños que actúan como si tuvieran papeles protagónicos en alguno de los filmes y videojuegos, conformados a partir de la exaltación delirante de la violencia. En este contexto se inscribe *El último juego*:

Voy a hacer un campo de juegos con su resbaladero y su columpio y todos los aditamentos de violencia. De alguna manera estoy empujando la última oferta del juguete en el mercado norteamericano, "the ultimate game". Traigan sus niños para que en vez de subirse a un columpio inofensivo se suban a un columpio que tiene picos abajo de los pies, a un resbaladero que tiene trampas con camuflaje de ramas encima, que tiene una red antiárea, para que no te puedan ver desde arriba, y trampas con cables de acero que, si las atraviesas se parte el tronco y te mata, o sea, llevar el horror de la guerra a este campo de juegos, que es el último juego inocente que tienen los norteamericanos. Desde que yo me acuerdo, había pistolitas de vaqueros y se mataba a los indios, y nadie quería ser el indio, todo mundo quería ser el vaquero; y luego los soldaditos, nadie quería ser el nazi, o sea, tenías que pelearte del American Army contra el Amercian Army, porque todos traían el mismo uniforme. Ahora han hecho un deporte de eso, con una pistola que tira bolas de pintura, the survival game, y existe una adoración a todos esos rollos de violencia en los juegos electrónicos. Los niños tienen una fascinación por ese tipo de juegos. Hay un juego que cuando les tiraban a los monitos en la televisión les salía sangre y luego les mochaban la cabeza, y se les pateaba ya muertos. Este rollo es un rollo bien enfermo, es ver la muerte como una cosa divertida. Entonces dije: voy a empujar este juego y llevar hasta su última versión. Lo que voy hacer es este Jungle Game, que va a tener su cerca de malla ciclónica con alambre de púas, y adentro tiene una cuadrícula como de 12 por 12 pies y una torreta con escaleras, tiene resbaladeros con puntas o spikes abajo de madera, afilados tipo Rambo, cubiertos con ramas, una serie de trampas recordando los campamentos estilo Vietnam de las películas. Es una forma de burlarse de ellos pero también de decirles "pónganse a pensar que realmente se están yendo!". ¿qué te parece este juego para que lo juegue tu hijo?, ya no es en video, es de a deveras. Estás creando unos soldaditos con un inmenso potencial de matar y de destruir, ¿tú quieres verdaderamente que tu hijo sea eso? No ignores lo que los niños están jugando.

El tijuaneño Armando Muñoz (1954) es el creador de *Tijuana*, tercer milenio, conocida por los tijuaneños como "la mona". Es una escultura habitable, o una obra de ingeniería anatómica que mide 17 metros con 60 centímetros, pesa cerca de 18 toneladas, y tiene un volumen aproximado de veintiséis metros cúbicos. La obra se encuentra enclavada en un cañón de la colonia Aeropuerto. Entre las casas pobres emerge la enorme mujer, cuyo cuerpo se encuentra

acondicionado para ser habitado, con cocina y estancias estrechas, que permiten el retorno edípico al seno materno.

El despertar artístico de Muñoz ocurrió de manera azarosa cuando tenía 14 años de edad. Entonces trabajaba en una fábrica de marcos de madera. Ahí comenzó a pintar cosas elementales, pero fue hasta los 32 años cuando se entregó a pintar de manera intensa, como buscando recuperar los años perdidos. En el taller de pintura y escultura de Carlos Castro en la Casa de la Cultura de Tijuana realizó su primera obra escultórica. Ahí se desplegó y cobró forma su interés por realizar una obra monumental que sirviera como tributo a la ciudad de Tijuana, que estaba por cumplir los cien años de edad. Ahí surgió la idea de construir *Tijuana, tercer milenio*, inicialmente pensada como una mujer de 12 metros de altura, pero que terminó en una escultura de 17 metros con 60 centímetros.

Yo había diseñado un sistema de construcción. Las esculturas más grandes del mundo, la de Rusia y la de Estados Unidos (la estatua de la Libertad), están hechas con un sistema que llaman pantógrafo, un sistema que nadie sabe quién lo inventó porque viene desde antes del Renacimiento. Incorporando técnicas de construcción, como la estructura de Eiffel, dio como resultado que se puedan construir obras de ese tipo, pero por dentro están llenas de vigas cruzadas en diagonal; en otras palabras, como una torre Eiffel interna que sirve para poder sostener semejante estructura. Prácticamente son inhabitables, porque quedan llenas de fierros. Yo dije, "bueno, tiene que haber una técnica para evitar eso. Fue cuando comencé a pensar en un sistema nuevo, para construir en cemento, anatomía realista, y en desnudo, porque la de Rusia y la de Estados Unidos son simplemente unos monolitos, con cabeza de gente y dos manos, pero en realidad no son anatomías. Entonces cree un sistema al que le llamé sistema cúbico, porque al final de cuentas son puros cubos imaginarios.

La idea original era hacer una mujer representando a Tijuana, una mujer escultura, una mujer que da hijos, como la ciudad, pero cuando me di cuenta que técnicamente el sistema daba para hacer una escultura hueca de concreto armado, con excepción de la cabeza y el brazo, que son de fibra de vidrio. Luego me dije: "hueco, volumen, igual a casa". Mi idea ya no era tanto hacer una casa para vivir dentro de ella, sino hacer la casa para comprobar, en la práctica, la teoría constructiva, y el pretexto iba a ser una mujer.

Finalmente, decidí hacerlo solo (por la falta de apoyo). Entonces me dije: "no la hagas en doce; si la vas a hacer tú solo, hazla en 17 metros para ver si es cierto que como roncas, duermes". Era el otoño de 1987, y yo tenía la intención de terminarla para el centenario de la ciudad de Tijuana, en 1989. Yo no tenía ni un quinto en esos días y comencé a buscar trabajos extras, enfrascado totalmente en el proyecto. Comencé a pintar carros, a componer carros, a hacer instalaciones eléctricas, a emplasar casas, y todo el dinero iba derecho para la obra. Hasta la mano de obra me la tuve que aventar solo. Se me ocurrió ir a Radio Ranchito, me hicieron el favor de anunciarlo y unas personas me dieron apoyo. La obra se develó el 22 de marzo de 1990, casi un año después del centenario.

"La mona" se ha convertido en una referencia de la ciudad, y es motivo obligado de visita para quienes se interesan en la morfología tijuanense. Sin embargo, los retos no han terminado para Armando Muñoz, quien se plantea nuevos desafíos, como el de hacer una escultura habitable de cien metros de

altura. Una escultura-hotel pensada por el artista como la escultura más grande del mundo. Mientras encuentra quien se interese en el proyecto, está por concluir otra de sus esculturas habitables, una sirena de nombre Eva Marina, que ya se encuentra construida en un 90 por ciento y está ubicada en Puerto Nuevo, un poblado de pescadores donde se originó el platillo de langosta, frijoles, arroz y tortillas de harina, que generó un significativo impulso restaurantero y turístico en el lugar.

El sistema que apliqué aquí, en esta escultura de Tijuana, prácticamente es el mismo que estoy aplicando a la de Puerto Nuevo. La escultura de Tijuana se dio con espacios muy reducidos, pero a mí no me importó, porque mi idea era comprobar en la práctica la teoría constructiva. Con la de Puerto Nuevo es la misma teoría, pero estoy usando una escala diferente. La escultura de Tijuana tiene 17 metros de altura, pero en la parte más ancha, que es en los hombros, tiene dos metros y medio o tres, posiblemente. La cocineta, que es el estómago, posiblemente son tres metros cuadrados, entonces estamos hablando de espacios super reducidos. La escultura de Puerto Nuevo es una sirena que va a estar sumergida en una alberca simulando que está nadando en el mar. Tiene un torso de 12 o 13 metros de altura, pero de hombro a hombro mide casi ocho metros. Es una casa con todos sus espacios.

Somos pues la frontera
Una eterna mentira
Como el estúpido ritual de la agonía
Que no muere hoy
Para tener que seguir siendo mañana
Otra agonía.
Roberto Rosique (Bajo el mismo sol)



Armando Muñoz / La Mona / Tijuana / Foto: Yvonne Venegas

Entre los ejemplos de arte fronterizo se encuentra el trabajo conjunto *La Frontera*, realizado por el grupo tijuaneño Bajo el Mismo Sol, formado por Roberto Rosique, Alvaro Blancarte, José Lobo, Juan Zúñiga y Margie Shrike, y los artistas de Los Angeles, Luis Ituarte (originario de Tijuana), Carola Nan Roach, Anny Buckley y Ned Baughman. Como parte de la obra, los artistas pintaron una línea blanca en el piso, que atravesaba diferentes salones del segundo piso del edificio *Dada* en la ciudad de Los Angeles. Como una frontera necia y delirante, las palabras "México" y "Estados Unidos" escritas de manera reiterada, describían los respectivos territorios. A pocos metros otra indicación invertía los territorios, y así continuaba el juego anárquico y aleatorio, donde iba definiéndose la certeza de que las fronteras resultan molestas e inútiles. La raya propiciaba otras lecturas, invadía otros territorios, por lo cual, sin consultar a los artistas, se borraron las líneas de la frontera caprichosa y prevaleció el capricho de quienes interpretaban que el juego de fronteras agredía otros espacios y territorios de poder. Aparecía con nitidez la dimensión de frontera definida por los artistas.

Este último proyecto que tuvimos en la Casa de la Cultura que denominamos "Bajo el mismo sol", fue un proyecto que organiza Luis Ituarte con el Departamento de Cultura de Los Angeles y con la Casa de la Cultura aquí en Tijuana con Cristina Rodríguez. Nos invitaron a participar; éramos seis artistas de Tijuana y otros tantos de Los Angeles. Los artistas de Los Angeles eran de origen latino y norteamericanos, pero curiosamente todos traían una visión muy similar a lo que veníamos haciendo en cuanto al problema social que nos rodea, que tenemos permanentemente aquí, del abuso hacia esta gente que busca cruzar hacia los Estados Unidos tras otras opciones para vivir mejor. Hay esa conciencia del maltrato, hay esa conciencia de la injusticia que se da, y bueno, aunque éste no es un grupo político o con miras políticas, lo curioso es que los proyectos se hicieron bajo esa visión, bajo esa preocupación de que cómo es posible que se está finiquitando un siglo y todavía tengamos bardas que nos dividan, cómo es posible que tengamos todavía gobiernos que piensan en hasta tres bardas. Esa preocupación está presente no nada más en los artistas de Tijuana o de la frontera de México, sino también en los artistas angelinos, que están de alguna manera alejados de la frontera.

Esta instalación fue una idea del grupo; quien la propuso primero fue José Loba. Era una propuesta en la que, con una línea blanca en el edificio atravesamos diferentes exposiciones, atravesamos espacios. Nos metimos hasta los lugares de exhibición de otros grupos, y eso causó una revuelta, una incomodidad; ellos lo consideraban una invasión. Cumplimos el objetivo, que era utilizar un concepto, invadir un espacio, causar una polémica, reflexionar sobre el fenómeno de que las fronteras y los muros se pueden traspasar en un momento dado. La idea era llevarlo a la calle, y así trazar en las calles de Los Angeles la línea blanca y de un lado el sello que decía USA y del otro lado el sello que decía México, y jugar con ese concepto, luego venir y hacerlo acá. Funcionó porque nos dimos cuenta de la forma tan distinta de concebir la frontera.^x

inSITE

El concepto de arte-instalación, considerado como una de las expresiones de las artes emergentes, es objeto de importantes cuestionamientos por las limitaciones que presenta para expresar la complejidad del arte público. El arte-instalación trastoca el contexto de los objetos produciendo nuevos campos de significación,

otorga ribetes extraordinarios a lo trivial, da visibilidad a elementos cotidianos desapercibidos, separa lo íntimo, escenifica las cosas comunes. Más allá de la formalización conceptual, destaca su condición efímera, su creación en ámbitos no legitimados, o su intento de integrar e integrarse en el espacio donde se construye usando elementos, objetos y materiales del lugar, en un afán mimético estridentista, donde el camuflaje conspicua a la obra. Sylvia Navarrete presenta algunas de estas características: "Es un arte efímero, que se produce en un sitio específico usando objetos no convencionales de acuerdo con las características de ese sitio. En otras palabras, la instalación tiene un poco de escultura, porque es tridimensional, pero es diferente por sus materiales (por lo general precarios) y por la interacción directa que establece con el entorno natural o arquitectónico. La instalación no es decorativa. Al contrario, es dinámica, interpela al espectador involuntario (el transeúnte común y corriente), lo violenta, y pretende provocar en él asombro, reflexión, rechazo, recogimiento, sonrisa, afán de polémicas... un gran mérito de la instalación es evitar los museos y las galerías y acercarse al público de la calle". (Navarrete: 1997).

La instalación recupera las cosas y objetos comunes que conforman su contexto. Sin afanes trascendentes ni vocación por el registro, su condición de fugacidad evasiva confirma la afirmación "monsivaisiana" de que "lo fugitivo permanece". El arte interviene en la vida, la interpela, la agrede, y muchas veces la fastidia. No obstante los códigos declarados, en ocasiones la indiferencia permea la relación entre obras y públicos carentes del capital cultural para leerlas desde los códigos propuestos por los autores. Frente a una concepción de arte-instalación englobante, la dimensión elitista, en ocasiones, conduce a la expropiación de los espacios públicos, proscribire a las mayorías, genera atmósferas solipsistas y excluyentes.

La producción de arte público o arte-intervención propicia el cruce de miradas entre el artista y la población, que es testigo, público y *voyeur* de su proceso de elaboración, y como señala Betsabée Romero, permite "imaginar la puesta en escena como posibilidad de comunicación a través del arte". Muchas veces construidas en espacios no protegidos o institucionales, el arte-intervención se produce en contextos donde se tensan los procesos de permanencia, transformación y destrucción.

Siendo una propuesta que intenta interpelar formas diversas de percepción y captación sensorial, el arte-instalación convoca a la experiencia compleja. Por ello Helen Escobedo destaca sus características: "mueve más sentidos... te desplaza físicamente en un espacio que contiene varios objetos relacionados entre sí. El sitio es importante para deambular, sentir el olor, el tacto, el frío y el color"; sin embargo, reconoce las limitaciones del concepto, al que considera "rebasado", y opta por nuevas denominaciones, como "intervención", "transitables", "performances", aunque prefiere dejar las tareas taxonómicas a críticos e historiadores. Olivier Debrouse también destaca los bemoles del concepto de instalación por "limitado y problemático", optando por el de "intervenciones que rompen con la realidad cotidiana" y "arte público", considerados más englobantes y acordes con la complejidad de la producción artística en espacios públicos.

Sin lograr ni pretender un doxa legitimado, los conceptos de arte público y arte-instalación adolecen de limitaciones importantes. El arte público se acota y define en sus espacios y contextos, incluyendo expresiones artísticas heteróclitas que, en ocasiones, sólo tienen en común su creación en espacios abiertos. El concepto de instalación, formalizado a partir de los elementos arriba señalados,

presenta diversos problemas. En ocasiones sólo se destaca la utilización de materiales diversos, lo cual no define a una expresión artística, mientras que la condición efímera como atributo incanjeable parece un juego de palabras, si recordamos, con Giovanni Pappini, la producción de obras artísticas realizadas con humo. Frente al cuestionamiento de los críticos por las fracciones de segundo en que se lograba la perfección, el artista respondía enfatizando lo efímero de cualquier obra en relación con el infinito.

A pesar de la obstinada proclividad por lo efímero, resulta innegable el trastocamiento del proceso de producción-recepción-destrucción de la obra a partir de múltiples formas de registro, entre las que se encuentran videos, fotografías y cine, que "contaminan" la orientación efímera de la obra. El arte-intervención, que rompe con la realidad cotidiana generando campos dialógicos entre la obra y los públicos a quienes interpela, también conlleva el riesgo de convertirse en una condición apriorística que no se despliega o que permanece como realidad potencial. Frente a las expectativas del artista, se presentan opciones diversas que sólo se definen en la relación de la obra con los públicos.

El arte-intervención muchas veces logra trastocar los ámbitos íntimos de la cotidianidad, pero no siempre en la dimensión deseada. Encontramos diversas expresiones de *arte-intromisión*, en el que la ruptura se presenta como paracaidismo o invasión, que afecta la vida cotidiana de la población sin que ésta se sienta interpelada por la obra, pero sí por los efectos que conculcan sus espacios. También existen obras que no logran interesar a la población. El arte público incide en la percepción y significación de los espacios colectivos, condición que requiere de una mayor vinculación con los actores cotidianos que los habitan y sus códigos culturales. Propuestas como la de inSITE invitan a una discusión más amplia sobre la conformación de nuevas cartografías cognitivas y la resemantización de espacios.

inSITE 97 convocó a más de cuarenta artistas de diferentes partes del mundo, quienes produjeron instalaciones en las ciudades de Tijuana, Baja California, y San Diego California. Con una amplia capacidad de convocatoria, inSITE ha logrado una justificada presencia internacional. Para Raquel Tibol, inSITE fue "una de las actividades artístico-culturales más complejas, experimentales y ambiciosas" en las que México se implicó en 1997 (Tibol: 1997), mientras que Felipe Ehrenberg lo considera "acaso el evento compartido cultural más exitoso jamás celebrado en la franja fronteriza que une a dos países" (Ehrenberg: 1997). Enfatizando la importancia lograda y la potencialidad



Tony Capellan / inSITE97 / El buen vecino. Foto: Julia Ortao

de inSITE, Ehrenberg señala: "me parece indiscutible que inSITE como un evento binacional, ya está en vías de institucionalizarse firmemente... ya hizo mella en el ámbito de las artes contemporáneas... Además está haciendo programas de extensión hacia las comunidades. En esto las repercusiones son más difíciles de medir, no son tan espectaculares, pero la mella que está haciendo se va a sentir en tres o cuatro años... es un evento de primera importancia, porque además legitima una serie de formas contemporáneas del arte, de las cuales el público en general desconfía, las ve de manera ambigua, no entiende si es o no arte, si es o no importante, y la verdad es que muchas de las cosas que se están presentando aquí tienen por lo menos treinta o cuarenta años de haber surgido y de estarse desarrollando y en las que los artistas ya se sienten cómodos".^{x1}

inSITE ha adquirido centralidad en el campo artístico transfronterizo e internacional y su relevancia es ampliamente reconocida, aun cuando algunos reclamos permanecen, como ocurre con diversos artistas chicanos que lo definen como oversite debido a que pasó sobre ellos, y algunos tijuanaenses simplemente lo nombran outside.

Con desigualdades conceptuales y desniveles notables, algunos de los participantes representaron de manera directa la condición fronteriza; contexto, referencia y experiencia vital que definió el reto de la producción artística. Construiremos nuestra interpretación de inSITE tratando de enfatizar los intersticios entre la obra y la frontera como espacio que participa en su definición, como espacio integrado en la obra o, de manera más estricta, como espacio en y con la obra, a pesar de que algunos artistas, como el dominicano Tony Capellán, evadieron los espacios abiertos y optaron por definir la espacialidad desde su obra. En su obra **El buen vecino**, realizada en la sala de danza de la Casa de la Cultura de Tijuana, la frontera es herida permanente que atraviesa a ambos países; la fisura (representada por una sierra eléctrica) deriva de los poderes que dominan a ambas naciones. El territorio recreado por Capellán se cubre de tonos rojos y olores provenientes del chile en polvo (*Doña María*). Cerca de la herida metálica aparecen tonos oscuros, como sangre seca que permea los bordes fríos que demarcan la línea fronteriza. Con una perspectiva aguda sobre los problemas sociales derivados de las relaciones fronterizas entre países con poderes asimétricos, Capellán recrea la condición trágica y devastadora de una herida que no cicatriza; un Sisifo moderno mecanizado cuyas entrañas son cercenadas una y otra vez por una sierra que se desplaza incansable dividiendo a personas y territorios en un movimiento recurrente activado por poderes indolentes. La sierra demarca obsesiva la ruptura fronteriza, dejando estelas de sangre que impregnan los territorios divididos.

Si en Capellán los elementos transfronterizos comunes son los poderes que se obstinan en delimitar fronteras, el tijuanaense Marcos Ramírez ERRE destaca la interrelación implícita en las relaciones fronterizas mediante un monumental caballo de madera ubicado en el límite fronterizo entre México y Estados Unidos. El equino bicéfalo se eleva hasta 10 metros, y posee una cabeza en cada extremo del cuerpo. Son dos miradas opuestas (una hacia el norte y la otra hacia el sur), con sus propias perspectivas. No puede avanzar en sentidos opuestos. El vientre vacío y translúcido del caballo muestra que, a diferencia de la referencia prístina en Troya, no existen fuerzas ocultas en el vientre. La propuesta de ERRE parece indicar que sólo la transparencia en la relación transfronteriza evitará fracturas en el caballo que habita ambos territorios. Marcos Ramírez destaca algunas de las preocupaciones implícitas en su obra, donde la condición biface enfatiza la doble visión, la doble



Marcos Ramírez ERRE / Toy an Horse / inSITE97 / Foto: Julio Orozco

identidad y, por lo tanto, la ambigüedad: ¿quién invade a quién?, ¿quién depende de quién?, ¿una frontera nos separa o nos une? La dualidad misma es la respuesta, ni nos separa ni nos une, permanecemos “pegados como siameses” y lo otro es parte de nosotros mismos. Escapando a la evanescencia de lo efímero, la obra de ERRE permaneció cerca de once meses y fue vista por millones de personas, además de que su caballo se convirtió en cotidianidad televisiva al incorporarse como escenografía de un programa matutino:

Qué pieza más pública que en el lugar más público de Tijuana; por ahí tenemos público las 24 horas del día, y aparte un público cautivo, forzado, que tiene enfrentarse a una pieza de arte, que no la puede evitar. Podría pasar sin verla un día porque anda muy ocupado, pero el próximo día la va a tener que ver, porque está grandísima. La pieza cumplió sus propósitos. Duró 11 meses y medio en un lugar donde estaba proyectada sólo para un mes y medio. La vieron más de 8 ó 9 millones de personas, no nada más la gente que pasa diario por ahí, sino la gente que pasa de Estados Unidos a México como turista y aparte la gente que la vio en los medios de comunicación masiva. Cada quien inventaba su historia, y se agarraban discutiendo ahí. Para mí, era el rollo de la doble invasión, decir que ya no están escondidas las intenciones como antes, cuando la ignorancia nos tenía sometidos a que nada más la idea de unos era la que prevalecía y era creíble. Ahora se escriben muchas historias, no nada más se escriben la historia de los vencedores. Ahora todo mundo se puede dar cuenta de la intención de un país como EEUU de someter por medios económicos a quien se deje, y también ellos saben y conocen nuestras intenciones (de algunos) de buscar un mejor nivel de vida, de migrar y de recuperar la dignidad teniendo con que comer, y teniendo trabajo, y de otros (los menos, gracias a Dios), de pasar mota, pero ellos saben lo que quiere una gente y nosotros sabemos qué es lo que quieren ellos. Esta historia del caballo de Troya es una historia antigua. Ya no puede existir un caballo de Troya cerrado, es un caballo

de Troya transparente. La transparencia es la idea en que se basa la pieza (ideológica y tecnológicamente), porque un caballo sólido lo hubiera podido derribar el aire. Es sobre la doble invasión, quién invade a quién con qué y si son más fuertes las hamburguesas que los tacos, o los mariachis que los grupos de rock, es una "contaminación" que a mí no se me hace tan contaminante.

A diferencia de David Lamelas (**El otro lado**), ERRE no presenta una perspectiva dicotómica (blanco y negro), con espacios contrapuestos y complementarios de luz y oscuridad, donde del lado oscuro (México) atisba la luminosidad estadounidense, mientras que, desde el norte, el lente nos refleja, señalando la perspectiva autorreferencial estadounidense. Sin embargo, las relaciones fronterizas poseen múltiples matices que impiden reducirlas en binomios de claro oscuros; las relaciones de frontera son complejas y contradictorias, como la propuesta de Miguel Río Branco, **Entre los ojos, el desierto**, que nos atrapa en un juego fascinante y doloroso de imágenes y disolvencias, con múltiples matices, contrastes y contradicciones.

Las fronteras son marcas que atraviesan personas y territorios. Si las fronteras nacionales pueden cruzarse, la ruptura de los límites adentro/afuera pueden participar en la transgresión de las fronteras externas, como hace el colombiano Fernando Arias en **La línea y la mula**, donde presenta fragmentos de la malla ciclónica colocada en diversas partes de la frontera, que impide la visibilidad hacia el otro lado y corta el encuentro de miradas. La barda se apoya en una superficie metálica, de brillo especular, en la cual podemos reflejarnos y seguir su trayectoria agresiva de guillotina que casi llega al piso, donde se encuentra una columna de polvo blanco. La **línea** de coca, visible desde ambos lados de la frontera, podría proyectarse hasta la **mula**, personificada por Arias, quien representa a quienes transportan la droga. Un endoscopio permite atisbar dentro de su cuerpo, en su identidad más íntima. El espectador deviene voyerista de la interioridad expuesta del artista, quien nos desafía a ver dentro de nosotros mismos, a confrontar las fronteras que nos habitan y nos constituyen.

La línea y la mula es una propuesta de una instalación y una acción mía. Aquí construí la barda, la convertí en una cuchilla, y puedes ver que es una barda de la frontera. Luego hice una línea de cocaína en el piso, que es la frontera; la mula soy yo, y estoy mostrando que no traigo nada por dentro de mí



Fernando Arias / **La línea y la mula** / inSITE97 / San Diego / Foto: Philipp Scholz-Ritterman

cuerpo. No sólo tiene que ver, no sólo con Colombia, sino con el resto de Sudamérica y con los latinos en general. Tiene que ver con las fronteras y lo que tengo que pasar cuando voy de un país a otro. Esta es una frontera muy fuerte porque es una frontera real, pero todas las fronteras me parecen muy fuertes. La barda es la que nos separa. Cada ciudad tiene su cultura, pero son dos híbridos de todas maneras. La línea de coca representa la línea y yo pude haber pasado esa línea de coca dentro de mi cuerpo, pasarla por la frontera, como una mula. Se las traigo a San Diego, porque en el sur se produce y aquí se consume.

Además de los campos intersubjetivos y la semantización de las diferencias, las fronteras se conforman con demarcaciones objetivadas. En la frontera México-Estados Unidos existen recursos naturales compartidos, como los mantos freáticos que se encuentran en un subsuelo desatento de la línea internacional. De ahí adquiere sentido el juego de miradas que sugiere la toma de agua transfronteriza, cuya fuente se alimenta del líquido proveniente de lluvias en el norte y sur de la malla desde hace 10,000 años. Quien bebe en esta fuente puede ver **del otro lado**, a quien esté tomando agua de la misma fuente. Sin embargo, en ocasiones nuestras miradas no se reflejan en otros ojos, sino que se topan con la fría presencia de la Migra o con alguna figura acechante como los asaltantes o los miembros de grupos supremacistas y racistas que activaron su presencia y participación en los últimos años, utilizando estereotipos e ideas infundadas sobre los migrantes indocumentados.

El Parque Chicano (**Chicano park**) se construyó con la lucha de la comunidad mexicana y chicana en San Diego que quería que esa área fuera un parque recreativo y no una estación de policía como pretendía el gobierno sandieguino. Era la mitad de la década de los años setenta, y el Movimiento Chicano aún tenía presencia, al igual que el movimiento por los derechos civiles de la población afroestadunidense. La comunidad, apoyada por artistas chicanos (cuya presencia es mínima en esta edición de inSITE), tomó el parque e inició la elaboración de murales que dignifican la herencia cultural mexicana proponiendo mejores formas de vida para las llamadas minorías étnicas. Anualmente se celebra la gesta del Parque Chicano, que constata el triunfo de la comunidad, ahí donde se instaló la obra de Raúl Jáquez, Armando Núñez, Víctor Ochoa y Mario Torero. Si el mito de la fundación nacional alude a un lago donde se encontraría un águila sobre un nopal devorando una serpiente, en la obra **Four Our Environment** el lago es una fuente de donde surge una pareja de bronce con un niño, ofreciendo la paz y el corazón. Sacrificio y promesa, seres fronterizos simbolizados en el mundo terrestre y acuático a quienes se contrapone la imagen descarnada de la muerte.

El carro ha participado ampliamente en la redefinición de la morfología urbana en este siglo. El carro es medio de transporte, marca de distinción, símbolo de estatus, o referente de identificación. Desde los famosos **corre caminos** de los años veinte y treinta, o los **hot roads** de las décadas siguientes, hasta los **low riders**, el carro ha delimitado fantasías y formas de organización juvenil. Dos proyectos utilizan al carro como icono identitario: **La ranfla cósmica** (híbrido entre el automóvil y la televisión), de Rubén Ortiz, quien recupera la tradición de las **carruchas** arregladas para exhibiciones o **car shows**, donde el *low rider* pasea sus sueños y las fantasías del cholo en carros que son murales ambulantes arreglados con amortiguadores hidráulicos, exteriores perfectos e interiores plagados de símbolos que son altares populares.

Así como Ortiz proyecta el carro a un futuro cósmico que abreva en hábitos culturales recreados por los *homeboys* y los *low riders*, Betsabeé Romero realiza el recorrido opuesto desandando los procesos que llevaron de la producción artesanal

a la industrial al forrarlo manualmente con manta e inundarlo de flores. Al mismo tiempo, evidencia la condición numinosa expresada a través de muchos de los carros mexicanos donde coexisten símbolos sacros y seculares, con los rosarios y crucifijos que cuelgan de los espejos retrovisores y estampas religiosas donde abundan las figuras guadalupanas. Romero amplifica las posibilidades y el carro deviene ofrenda en el **Ayate Car** (jute car), enclavado en la colonia Libertad. La **Liber**, una de las colonias más antiguas de Tijuana, creció con el influjo de la población deportada con la crisis económica de finales de los años veinte e inicios de los treinta. Su nombre expresa la tradición de sus fundadores, de quienes algunos habían participado en la Revolución Mexicana y otros lo hicieron en los primeros movimientos sindicales, solicitando empleo para los mexicanos. Betsabé colocó su carro a unos cuantos metros de la malla fronteriza, simbolizando el rechazo, el regreso obligado que reterritorializa. Convierte al carro en un espacio numinoso, desdeñoso de la combustión interna y su dimensión clasificatoria proveedora de distinción y estatus. Colocado en la cima del cerro, el **Ayate Car**, parece una epifanía posmoderna que nulifica las marcas de la modernidad: movilidad, visibilidad, estatus. Como en el ayate de Juan Diego, el indio de Culhuacán, el carro se encuentra saturado de flores. Evidencia probatoria de la aparición, epifanía inasible, revelación opácea, milagro evanescente que se manifiesta en el lienzo-testimonio, en la ofrenda. Las rosas son tatuajes en el auto convertido en ayate, en altar profano enclavado en el límite fronterizo de la **Libertad**, donde un niño afirma entusiasmado: el carro me gusta, está bonito... me recuerda a las flores de la virgen..."

El ayate del deseo

Desde que conocí esta zona empecé a toparme con los carros que no funcionaban como normalmente tiene que funcionar un carro, no me empezaron a significar ni movilidad, ni velocidad, ni cambio de status, ni de nacionalidad, ni paso de nada, ni nada, y las llantas, siempre como base, como sedimento de lugares de un territorio. Empecé a encontrarme con esta colonia, como un lugar muy significativo no sólo visualmente sino culturalmente y, sobre todo, en relación a lo que podría ser la historia de la resistencia cultural de esta zona, que es un fenómeno que a mí me importa muchísimo. Todo eso se fue juntando hasta buscar la idea de un vehículo que fuera una especie de ayate, que el ayate fuera el vehículo para que la virgen se apareciera pero sin virgen, y con las flores, que son para mí el símbolo más recurrente de devoción popular. Me interesó revestir el auto con un discurso muy manual, muy lento, muy artesanal, muy poco tecnológico y cambiarle lo metálico, lo frío, lo auto y volverlo tela, tocable, con otro tipo de extensión. Como ayate. Ojalá fuera una especie de vehículo de deseo, de esperanza, de algo que tendría que pasar aquí y que no pasa nunca. La recepción del carro aquí, en la colonia, era la parte más importante de la pieza. Traté de no imponerlo, sino decirle a la gente cual era mi idea y ver si nos aceptaban, a mí y al carro como invitados de su tierra, que a lo mejor no es su tierra privada, pero lo es culturalmente hablando. Fui contándolo primero a las abuelas del lugar y luego a los señores y a los niños y, lo más bonito de esta experiencia es el haber sido aceptada, como pieza, como gente, como amiga, como todo, por la colonia Libertad que es un lugar muy fuerte... Si no hubiera sido por los vecinos, el carro no sube hasta aquí. (Betsabé Romero)¹

De acuerdo con Betsabé Romero en "La triste historia del Ayate Car", éste es una instalación conformada a partir de un Ford de los años cincuenta que viajó 2841 kilómetros, desde el Distrito Federal hasta Tijuana. Cruzó indocumentadamente a Estados Unidos, pero fue deportado y arrojado sobre la malla ciclónica, cayendo en la colonia Libertad, donde quedó incrustado en su

topografía abrupta. El carro quedó fijo, anclado, inmóvil, como las casas de la Liber, como uno más de los múltiples yonques de la ciudad. El Ayate Car es producto de una transgresión fundamental, donde el carro, uno de los productos industriales que epitomizó el triunfo del capital y la tecnología, recorre los caminos del arte, atravesando estampas bucólicas e imágenes del terruño inscritas en los cuadros de Velasco, María Izquierdo, Diego Rivera, el Dr. Atl, José Clemente Orozco, entre otros. La estructura metálica y fría del auto adquiere nueva textura hasta convertirse en ofrenda, la ofrenda de los deportados, de los proscritos, de los caídos, en una tensión permanente entre lo industrial y lo artesanal, lo masculino y lo femenino, la movilidad y el sedentarismo, el espacio-instalación y la oportunidad habitacional, el arte que permite a los residentes aledaños percibir algo diferente del sentido imputado al carro, y la modificación del espacio cotidiano, donde los habitantes interpretan la presencia y las miradas de quienes acuden expectantes a conocer la instalación.

Frente a las imágenes insistentes que reducen a las ciudades fronterizas a espacios de tránsito, sitios de cruce, o a una extensión de los **no lugares** definidos por Marc Augé, la brasileña Rosángela Rennó muestra que Tijuana es más que un sitio de cruce, recreando la heterogeneidad de experiencias nacionales que la conforman, pues en ella habitan múltiples identificaciones de todos los estados del país. A través de fotografías, presenta las muchas maneras de ser tijuanaense sin abandonar los vínculos culturales y afectivos con los sitios de origen. La obra de Rosángela Rennó, con fotos de Eduardo Zepeda ("fotógrafo de bodas"), trabaja imágenes de gente "no conocida". Rennó recurre a fotografías de personas que viven y trabajan en Tijuana, no con los migrantes o con quienes buscan cruzar la frontera. Su mirada enmarca a una ciudad compleja habitada por personas provenientes de todos los estados del país, rebasando las interpretaciones superficiales que destacan una ausencia de identidad en las ciudades de frontera. Rennó busca y encuentra la pluralidad identitaria que puebla a la ciudad, construye su mirada desde la ciudad, no desde los cruces fronterizos. Se



Rubén Ortiz Torres / inSITE97 / Alien Toy UCO (Unidentified Cruising Object) / Foto: S. Reo

centra en los anclajes identitarios persistentes, no en los intersticios o en los ámbitos transfronterizos. Su mirada explora la condición humana que construye el sentido de los espacios y de las ciudades, donde recupera imágenes de quienes transitan por las calles y mercados, los trabajadores y las trabajadoras, los jóvenes y las jóvenes.

El problema de la frontera es muy difícil para una persona que no la vive, que no la conoce; yo creo que no tengo conciencia de su complejidad. En Brasil no existe este tipo de frontera, no tenemos países ricos al lado, éste no es un problema que Brasil conozca. Las fronteras en Brasil son las selvas. Yo pensé más en la visualidad. Hay una cosa que me llamó mucho la atención, porque Tijuana es la ciudad más al norte, el punto extremo, es como una fuerza magnética, toda la gente que se mueve; es la ciudad que más crece, que tiene más migración; es la ciudad que se encuentra más lejos de México; esta fue una cosa que me movió a trabajar sólo con Tijuana y transponer simbólicamente sus imágenes a San Diego. Tenía que resolver para mí misma el problema de la zona de densidad, de complejidad, que integra visualmente a Tijuana. Me parece tan parecida con Río y Sao Paulo, por sus barrios, sus paisajes, que me interesan mucho más que el paisaje de aquí (de San Diego). Yo tengo una relación afectiva muy fuerte con ese paisaje, el paisaje americano es un paisaje muy plano.^{xii}

Como contraparte de la eterna fuga o de la evanescencia como condición perenne, se definen las posiciones de quienes ponderan las permanencias, la continuidad, las representaciones esencializantes, las identificaciones atrincheradas. La pirámide **El niño** de Jamex y Einar de la Torre, expresa identidades crispadas, atrincheradas, sangrantes, defensivas, al borde del charrascazo. Son imágenes manidas de identificación recreadas con marcas "choteadas", de refuncionamiento, como los materiales de tapicería con los que se arreglan los asientos raídos, los



Bestabée Romero / Ayate Car / InSIT97 / Foto: Philipp Scholz Ritterman

botes comprimidos y las botellas rotas. La pirámide es sitio de sacrificio, pero también es volcán: una realidad a punto de explotar. La frontera es choque, enfrentamiento, sincretismo, dualidad. En lo alto se encuentra un niño numinoso: sacro y profano, angelical y diabólico, venturoso o calamitoso. Corazón que es bondad y sacrificio. Esta dualidad aleja y seduce; fractura y fortalece. No presenta caminos lineales. Su definición se produce en la lucha cotidiana, en la disputa social por los sentidos y las identificaciones, como en **El round nuestro de cada día**, del tijuaneño Manolo Escutia, quien utiliza el juguete popular para representar una pelea entre cuatro gigantes de madera dentro de una plaza circular, con que emula el tradicional juego que escenifica la pelea con pequeños boxeadores de madera. La fuerza proviene y se despliega por los cuatro puntos cardinales, imagen que evidencia las cicatrices de los contendientes de la vida, pregonando que la pelea se encuentra en todas partes:

La obra tiene dos mensajes, voy a decirlo así. En el primero de ellos me interesa recuperar la artesanía mexicana (en este caso los boxeadores), y la pelea diaria, cómo te peleas diario con todo mundo, con la burocracia, contigo mismo, con el vecino, con el de a lado; es la pelea diaria que todos tenemos. El boxeador es el símbolo de la pelea y está relacionado con el juguete mexicano. Los boxeadores somos todos nosotros. Llegué al proyecto final con la propuesta de la pelea mía y nuestra de pelear con el otro. Después, cuando se eligió el sitio, se vieron muchas posibilidades; por ejemplo, el círculo que representa lo universal, el universo y los cuatro boxeadores que representan a los cuatro puntos cardinales.^{xiii}

Sin el esencialismo de la pirámide, ni el drama de la pelea diaria, ni la intensidad dramática de territorios trizados, o sin la transgresión numinosa producida por la integración y disputa de lo sagrado y lo profano, en **City of Greens**, Thomas Glassford opta por el recurso lúdico pero agudo, recreando a San Diego como centro estadounidense del golf, que es verdor artificial coronado por hoyos negros desde donde se construyen marcas identitarias del nacionalismo estadounidense. Glassford presenta una imagen irónica conformada por un neo James Bond en una ciudad cuyos espacios se definen desde el fanatismo golfista. El golf permea múltiples espacios en diferentes escalas: aeropuertos, sombrillas, celulares, bicicletas, sombreros, monedas, cajuelas, escaleras, mingitorios, carros, panteones cuya cripta es una enorme pelota de golf, elevadores, copas, rascacielos, mares, recámara, erotismo golfero, la luna, y el maletín, donde se portan los documentos probatorios de identificación: la bandera estadounidense y un mini golf. Si la imagen se extendiera hacia el sur, ¿los círculos podrían ser sustituidos por los baches?

*Estuve tratando de trabajar de una manera más abstracta -pero al mismo tiempo con símbolos bastante fuertes-, con la idea del campo de golf y las banderas americanas. Hay como muchos juegos en eso. La idea es hablar con esas cosas, la idea del jardín privado, la ciudad privada, el jardín bardeado. También de golf, que se ha vuelto como nuevo paisaje, natural y urbano. Al mismo tiempo, digo que estamos perdiendo más la idea de lo que es el paisaje natural, más y más la idea de que estos jardines ingleses del siglo pasado, o algo así, tratando de imitar a la naturaleza en un sentido y más el lujo de llegar en este **green**, el pasto como terciopelo y ponerlo en este hoyo que tiene una bandera y un asta. Esa es la base principal, pero me parece que hay muchos juegos con eso, si llegara al otro lugar donde está más verde el pasto*

supuestamente... Esta obra se hizo en San Diego, pero el final de la película es llegar a México. Esta bandera se va a cambiar por una bandera mexicana; queremos filmar otra mitad en México, ésa va a ser la segunda parte.

Al igual que Glassford, en **San Diego Informática**, Melanie Smith recurre a la ironía y a la confrontación de escenarios contrastantes para volver evidentes las incongruencias de nuestras sociedades, sus desigualdades expresadas ejemplarmente mediante un McDonalds instalado sobre un montón de basura y espacios donde los niños son periféricos y hasta prescindibles. Ahí se encuentran todo tipo de tatuajes, indios, ángeles, muertas, figuras terribles, guerreros nórdicos, perversiones satánicas. La piel es el lienzo, la superficie, la posibilidad de construir graffitis y murales ambulantes. También se puede transformar el discurso visual de la ciudad con voces adheridas a la epidermis, u obtener una miniescultura con sólo depositar una moneda en una máquina, de donde saldrá una de las múltiples obras en miniatura fabricadas por Eduardo Abaroa como parte de su trabajo **Border Capsule Ritual (Black Star)**. **San Diego Informática** desea colonizar otras partes del mundo, expandir su propuesta, propalar imágenes que sustituyen a la gente real. Ahí se tramitan boletos para viajar alrededor del mundo y cruzar los países sin pasar por las fronteras, como Francys Alÿs, quien dio **La vuelta al mundo en 35 días**. Alÿs partió de Tijuana y voló hasta llegar a la ciudad de San Diego, evadiendo así la frontera que divide a México y Estados Unidos, empresa que sin duda representa un importante desafío intelectual precolombino.

El gimnasio o las cajas de cartón son espacios liberadores o prisiones, encierros, sitios atemorizantes donde se exhibe el yerro, donde el error es capturado por cientos de ojos y voces que desaprueban, censuran, fortalecen los lastres. El encierro exalta las percepciones y los ruidos acechantes, como en la instalación de Ischar, que reproduce los sonidos de candados y *lockers*, que, al igual que las cajas, son espacios que guardan deseos escondidos o cosas personales, íntimas, secretos amenazados por diversas formas de espionaje o por la invasión de insectos intrusos (especialmente las hormigas). Pero también son espacios de encierro que imponen sus propios límites, que contruyen fronteras entre adentro y afuera.

El arte también es recurso para reelaborar la memoria, transformar los anclajes memorísticos, reposicionar los espacios recordados, que es una forma de reposicionarnos frente a nuestra biografía personal. Por ello, en **Drill**, Doug Ischar recurre a sofisticada tecnología utilizada para espionaje con el fin de escudriñar su propio pasado, hurgar en experiencias infantiles, reubicar los aspectos topofóbicos que nos habitan. Evocando la coerción militar y disciplinaria, el gimnasio representa un ámbito de competencia, de rivalidad, de escenificación de las pruebas de habilidad física, aclamadas o reprobadas mediante los gritos de aliento, el bullicio, los abucheos, las porras, la furia vociferante que asalta a la infancia; por eso Ischar convirtió al gimnasio en un espacio silencioso. En la infancia, las cajas de cartón son fuente de sorpresas por los zapatos nuevos o los regalos que guardan, pero también son refugio de recuerdos, de objetos y prendas significativas, de cartas entrañables, de secretos y fantasías; son habitaciones de insectos, mascotas y animales que la imaginación infantil les confiere dimensiones cuasimágicas.

Junto a los proyectos presentados inSITE incorporó el trabajo de artistas con la comunidad. El Proyecto Comunitario Popotla fue realizado con habitantes de ese sitio costero cuya actividad económica y de vida se vincula al mar. En Popotla se construyeron los estudios 20th Century, cuyo funcionamiento inició con

la filmación de *Titanic* de James Cameron. Tania Candiani, integrante del colectivo *RevolucionArte*, describe los objetivos del proyecto:

Este lugar estaba muy bonito, la gente vivía muy feliz, hasta que llegó la 20th Century Fox y puso una barda horrorosa; entonces, en vez de voltear y ver el mar, veían una barda terrible. Fuimos con ellos para platicar qué querían hacer. La gente pedía cosas, necesitaban pavimentar, poner banquitas, hacer instalaciones, esculturas, pero lo que en realidad era horrible era voltear a la barda y ver eso de concreto; fue por eso la idea de trabajar con ellos. Los niños de Popotla fueron los que dibujaron, hicieron un montón de dibujos, aunque también colaboró gente mayor. Sacamos una selección, hicimos un mapa de cómo podía quedar. Lo que se está haciendo allí con pedazos de plásticos, conchas y todo, son dibujos que hicieron los niños. Lo que hicimos fue poner un panorama bonito para que cuando volteen no vean una barda; lo feo es como están arrinconados, sin luz, no tienen permisos legales para estar en esa tierra, la tenencia no la tienen resuelta y llevan mucho tiempo viviendo ahí, tienen problemas en sus cooperativas de pescadores, no tienen los mismos derechos que tiene cualquier gente que está ahí. Lo que se los está comiendo es la gente que hace condominios y luego se los vende a los gringos, lo que quieren es desocupar ese terreno para hacer departamentos y venderlos... La gente se entusiasma mucho, porque la gente de Popotla es super artística, todo está pintado, todo está arreglado, de colores, ponen conchas, y tratan de poner bonitos sus lugares. Jim y Luz ya tenían tiempo trabajando con la comunidad antes de que el proyecto estuviera en inSITE; iban y pintaban con los niños, pensando como un lugar para trabajar, para hacer cosas. Convocamos a juntas con la gente, les platicamos la idea y ellos dijeron que les gustaría hacer barras platicábamos las opciones, pero ellos decían "-ustedes son los que saben porque son los artistas, los pintores". En realidad los pintores fueron los niños y la gente que quiso participar... los diseños son de ellos; hay peces, gente feliz, sol, gaviotas, surfos, barcas de pescadores; hay gente que no vive ahí, pero la gente va los fines de semana y tienen sus tiendas y tiene ahí a los niños y conviven con la gente; yo creo que son básicamente felices.



RevolucionArte / inSITE87 / The Popotla Project / Tijuana

Más allá de la intervención o intromisión artística en espacios públicos, la propuesta de **Twin Plants: Forms of Resistance; Corridors of Power**, constituye una estrategia de arte-acción participativa, donde el proyecto se conforma en una interacción intensa con grupos comunitarios, en proyectos de largo plazo definidos no sólo por el interés personal del artista, sino también por las necesidades e inquietudes de la comunidad. En esta perspectiva se inscribe el proyecto que Michael Schnorr y Manuel Mancillas (Zhopilote), del Border Art Workshop, realizan en la colonia popular Maclovio Rojas, un asentamiento que adquirió su nombre por un indígena mixteco quien fuera dirigente de la CIOAC en San Quintín, Baja California, y fue asesinado en julio de 1987.^{xiv} Esta propuesta de arte en la comunidad implica varios años de duración, y su objetivo es trabajar por seis años y generar proyectos artístico-comunitarios autogestivos. Este proyecto ya ganó su lugar para la portada del primer número de la Harvard Public Art Review de 1999.

Ellos tenían ocho años cuando venimos la primera vez, Zhopilote y yo, para hablar con Hortensia (dirigente comunitaria). Pregunté si podía venir con cámaras para hacer un documental sobre Maclovio Rojas. Después de seis meses somos muy amigos. Aquí tenemos problemas como en Tijuana (entre los barrios). Esto se llama Barrio Ampliación, es muy joven, está el Maclovio Viejo, o las vías, o el rastro. En la noche hay broncas. Por eso, cuando hacemos esto, (murales y talleres) hacemos dos o tres en las vías, dos o tres en Maclovio Viejo... se juntan para hacer estos centros de cultura. Tenemos un comité de dieciséis años, que nos decíamos "somos facilitadores de la comunidad". La comunidad dice: "Michael, no queremos clases de fotografía, queremos clases con las mujeres embarazadas", "perfecto". Tenemos una beca para pagar a algunas personas para hacer otras cosas en la comunidad: el ombligo de la comunidad, ésa es la idea de Marcos. Los Aguascalientes es una idea revolucionaria en México y en el mundo. Aquí tenemos un lugar para el arte. Nosotros tenemos la participación de la comunidad. Después de seis meses tenemos algunas clases de arte, de inglés, pero las clases no son la cosa más importante en la comunidad; también está la comida, la salud... Tenemos clases para niños y adultos. Tenemos un centro médico y un dispensario del alma.

Con nosotros, inSITE no entra mucho, porque ellos tienen una idea para hacer arte en la comunidad, pero para ellos arte de la comunidad es una cosa bastante controvertida, con muchas restricciones conceptuales. ¿Dónde está la comunidad dentro de eso? ¿Es una obra que viene de la comunidad?. Pienso que al fin de este siglo, o en el próximo siglo, se puede hacer un cambio con el arte público, con el arte- instalación. Me gusta mucho, pero como dice David Harding, el contexto es, al menos, cincuenta por ciento de la obra. Nosotros buscamos un arte-instalación permanente. La idea de arte-instalación que tienen algunos es una idea del siglo pasado. Es como la mina de Venecia que comienza en 1885, y estamos aquí en la frontera en 1999 casi con lo mismo. Estamos en una de las fronteras más importantes del mundo para hacer arte, pero arte con alma, porque hay escritores que son buenos, pero no entienden la frontera.^{xv}

Coda: el arte como creador de puentes y dispensarios culturales

El arte público se conforma desde la mediación entre lo real social y lo imaginario (Jameson: 1998), entre los campos de sentido cotidiano y los de representación, entre el sentido imputado y la recreación simbólica. El arte público conlleva actos de desciframiento donde la reconstrucción no es propiedad exclusiva de



RevolucionArte / Popotla / Tijuana / Foto: Julio Orozco

especialista, produciendo más de un código artístico, definido por Bourdieu como un sistema de clasificación históricamente construido, por lo tanto cambiante en el tiempo y en el espacio, que permite nombrar y percibir las diferencias (Bourdieu: 1995), hablar de sistema de códigos en la medida en que el arte, y especialmente el arte público, pone en juego un conjunto diverso de matrices culturales que producen “desciframientos” diferenciados, máxime en contextos fronterizos definidos desde la heterogeneidad económica, social y cultural.

La vecindad entre Tijuana y San Diego alude a relaciones sociales inscritas en dos grandes sistemas nacionales con normatividades, lenguas y culturas distintas, además de una fuerte desigualdad de poderes. No obstante, las fronteras también se conforman de ámbitos intersticiales. Hemos enfatizado la condición heterogénea de la frontera, su condición pluriétnica, sus desencuentros y ámbitos intersticiales o rizomáticos. Además de la dimensión geográfica que define los límites nacionales entre México y Estados Unidos o la fuerte vinculación económica y comercial, la frontera refiere a la conformación de umbrales culturales heterogéneos desde los cuales se establece la relación entre las poblaciones de ambos países. Más allá de la colindancia, la vecindad implica coparticipación. La imagen recurrente de esta frontera se conforma con perspectivas estereotipadas, como las leyendas negras que cobraron forma durante la vigencia de la Ley Volstead en Estados Unidos, pero también con elementos dolorosos e insoslayables que implican a ambos países, como son la acción cotidiana del narcotráfico, la violación de los derechos humanos de los migrantes, la inseguridad pública o el racismo.

Los murales chicanos son murales de resistencia y esperanza. Algunos de los elementos que definen la expresión muralística chicana son la impronta popular que es autobiografía y *habitus* cultural, la disputa identitaria (donde se recrean símbolos marcantes de la historia colectiva como elementos de resistencia social y política), un posicionamiento de clase identificado con los intereses de los trabajadores, los pobres y las minorías, la conformación de perspectivas pluriculturales que cuestionan al monoculturalismo autorreferido, un arte público que

participa como mediador de la memoria y la experiencia social, para lo cual cumple funciones de cronista y organizador colectivo.

Con vínculos importantes en ambos lados de la frontera, experiencias como el FIR (Festival Internacional de la Raza) y el TAF (Taller de Arte Fronterizo) replantearon algunos aspectos importantes de la iconografía chicana. Si aquellos poseen como fuentes a la memoria social y la disputa por romper los elementos de colonialismo sociocultural que aún prevalecen en Estados Unidos, la incorporación de la realidad al sur de la frontera se define desde mitos fundantes y la frontera es espacio marcante de la desigualdad social, mientras que en experiencias como el FIR y el TAF la frontera no constituye en inicio de la experiencia, sino el parteaguas de trayectorias de vida conformadas en ambos países. Muchas de sus obras buscan la participación conjunta de artistas de ambos lados de la frontera y el enriquecimiento de experiencias, mediante artistas chicanos o anglosajones que participan en la realización de obras del lado mexicano, o artistas mexicanos que lo hacen en Estados Unidos. Los FIR y el TAF otorgaron centralidad a la experiencia fronteriza, presentando tiempos y escenarios cada vez más intensos y proyectos que incorporaban problemáticas adicionales a los elementos étnicos y de clase.

Así como en los artistas chicanos y en las experiencias de los FIR y el TAF el arte público delimita una intensa relación como mediador de experiencias colectivas en los trabajos realizados por artistas fronterizos mexicanos se incorpora de manera importante la mediación de la obra con la experiencia individual. Se incorpora la impronta regional y la revaloración de culturas originales, como ocurre con los trabajos de Blancarte, quien recrea aspectos inscritos en las culturas de los pueblos indios del norte. En la frontera, la demarcación que separa a los territorios nacionales es presencia indeleble que ha inspirado muchos de las obras de artistas entre quienes hemos destacado la obra de Marcos Ramírez y el trabajo colectivo Bajo el Mismo Sol. De manera creciente, observamos la incorporación crítica de los temas y problemas de la frontera en la obra artística pero desde nuevos campos dialógicos, tanto con artistas chicanos como con anglosajones y posiblemente afroestadunidenses, conformándose la posibilidad de nuevas experiencias culturales y elaboraciones artísticas que permiten una recreación más compleja de la frontera y una mejor interrelación humana. Por otro lado, se recrean experiencias difusas de experiencias transfronterizas, a nivel de la demarcación nacional, pero también de la social y de la división entre alta cultura y cultura popular, como sucede con el muralismo cholo (que dio nuevos sentidos a los espacios urbanos) y la conformación de sus discursos visuales donde prevalece la simbología que conforma sus límites de adscripción-diferenciación mediante imágenes religiosas, nacionalistas, barriales, de género, o las que aluden a la vida loca.

Consideramos que inSITE enriquece las experiencias de arte en la frontera. Aunque no todas sus obras poseen a la frontera como eje de reflexión, inSITE participa en un importante reposicionamiento del arte fronterizo. Esto obedece principalmente a que posibilita diálogos más intensos con debates y propuestas que ocurren a nivel internacional; permite la convergencia de perspectivas múltiples en torno a la producción artística y la representación de la frontera como uno más de los elementos compartidos, y ayuda a la definición de metarrelatos sobre los problemas inscritos en la mediación compleja y difusa de arte y sociedad. Además de estos elementos, inSITE nos permite repensar nuestras propias ideas e imágenes sobre la frontera.

inSITE permite reflexionar sobre la diversidad de fronteras que nos habitan, donde destacan: a) afuera y adentro: esta idea se manifiesta de manera importante entre los elementos que definieron las prioridades y los sentidos de las obras en

espacios públicos o en espacios cerrados, el rechazo a museos y galerías como ámbitos legitimados, o la opción por espacios abiertos cercanos a la experiencia popular, además de la transgresión de espacios proscritos en sitios legitimados, como son los sótanos, las construcciones abandonadas o semiderruidas, o la reocupación-resignificación de lugares que fueron fábricas, espacios de producción lechera y gimnasios, o el interior-exterior de uno mismo, como ocurre en la obra de Arias; b) legalidad-illegalidad simbolizada en el narcotráfico; c) la frontera definida como desencuentro, trinchera o ruptura, como en *El buen vecino* de Capellán, o la conformación dicotómica de claro-oscuros de Lamelas; d) la frontera híbrida o sincrética, mediante obras que incorporan elementos de tiempos, espacios y campos culturales diferentes, o que posibilitan la redefinición de espacios cotidianos, o que corresponden a matrices de sentido diferentes, como en el caballo de juguete de Ramírez; e) las fronteras como contexto narrativo; y f) las fronteras como desencuentros y violencia multidirigida.

Resulta pertinente reflexionar sobre algunos de los elementos conceptuales explícitamente asumidos como definitorios del arte-instalación que devienen contingentes o periféricos desde la experiencia de inSITE. Entre éstos ubicamos la condición efímera, condición relativizada por obras como el caballo de juguete de Ramírez, la tumba de Blancarte, Abandonado II de Ulf Rollof y Michael Schnorr, (que difícilmente pueden definirse desde la condición efímera), así como aquellas que son recicladas en otros espacios y países, o las que permanecen "capturadas" por múltiples registros gráficos y audiovisuales. Un segundo elemento inconsistente refiere a la utilización de materiales del lugar, condición que no se cumple en la mayoría de las obras, mientras que en otras, la sagacidad del artista le permite, mediante argucias conceptuales medianamente elaboradas, participar sin crear una obra, aunque realice un viaje personal que sugiere criterios "burocráticos" de comprobación más amables, mediante fotografías, mapas o boletos de viaje. La relación de las obras con los espacios legitimados no necesariamente coexiste de manera conflictiva, ni resignifica la condición solemne o legitimada de museos, centros de cultura o galerías, aunque en ocasiones sí existe una propuesta explícita de desacralización o de transgresión que trastoca los sentidos usualmente delimitados por esos espacios. El cruce de fronteras artístico-disciplinarias tampoco es requisito indispensable, como tampoco lo es la interpelación dialógica de los públicos o grupos sociales en cuyos espacios cotidianos permanecerá la obra. Creemos que las producciones artísticas que lograron mayor capacidad de convocatoria fueron las que se realizaron en espacios abiertos donde cruzaban experiencias sociales diversas. Más allá del decálogo explícito en la definición teórica del arte-instalación (que pondera la duración de la obra, los materiales con los que se realiza y los espacios abiertos o cerrados donde se inscribe), los elementos que poseen mayor fuerza en la capacidad de interpelación del arte intervención (o intromisión), es la mediación que construye con el contexto social, su capacidad de conformar campos de resignificación del entorno colectivo. En este nivel operan dos mecanismos fundamentales, la específica participación de la obra como código de resignificación colectiva de los rasgos que definen la construcción sociocultural de los espacios, o la obra como marca que interpela los campos proxémicos. Las epidermis urbanas evidencian contrastes económicos, sociales y de poder. Estas relaciones también se inscriben en espacios objetivados y participan en la conformación simbólica de los ámbitos públicos cuyos signos aluden a aspectos compartidos, pero también a diferencias y desigualdades.

Para ubicar las nuevas formas de expresión del arte público en la frontera, hemos realizado un recorrido donde destacamos la influencia del

muralismo mexicano y el Taller de la Gráfica Popular sobre varios artistas chicanos, quienes recuperaron la fuerza expresiva del arte popular mexicano, recreándolo en la vertiente fundamental del muralismo y la gráfica chicana como parte de un rico proceso de construcción de formas expresivas de resistencia social, política y cultural. De estas influencias se nutrieron artistas chicanos, quienes recurrieron a la producción artística como parte de la apuesta a nuevos proyectos de vida. Por su parte inSITE representa un importante impulso a la creación artística fronteriza, en la medida que permite un encuentro de miradas, donde los artistas pueden compararse y enriquecerse en la condición dialógica de múltiples experiencias que coinciden en torno a grandes ejes que posibilitan la interpelación de los miembros del campo. También constituye una referencia conspicua para repensar las fronteras culturales, sus ámbitos intersticiales, sus condiciones rizomáticas, sus heterogeneidades, sus hibridismos, sus integraciones y sus disputas. Las complejas miradas sobre el arte público y la frontera se recrean y enriquecen en inSITE, al igual que con algunas experiencias relevantes que le precedieron, entre las cuales destacamos la influencia chicana, el Festival Internacional de la Raza y el Taller de Arte Fronterizo, que recrean y enriquecen las complejas miradas sobre el arte público fronterizo y sobre los sentidos de las fronteras culturales en su dimensión más amplia que define puentes e intersticios.

Notas

i Shifra M. Goldman y Tomás Ybarra-Frausto, distinguen dos periodos centrales. El primero de ellos, de 1968 a 1975 se caracteriza por un arte público orientado a la comunidad y con un proyecto político, mientras que en el segundo, de 1975 a 1981 algunos segmentos de la comunidad chicana buscaron la aceptación de la sociedad dominante y tratan de asimilarse a sus valores, comercializando los contenidos y difusión de sus productos artísticos. Véase Shifra M. Goldman y Tomás Ybarra-Frausto, "The political and social contexts of chicano art" en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation. An interpretative exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985*. Wight Art Gallery, University of California in Los Angeles, USA, 1991, pp. 83-96.

ii Ybarra Frausto, destaca a los artistas chicanos que integraron las preocupaciones y demandas del naciente movimiento chicano en su producción artística, como hicieron : Willie Herrón de L.A., Guillermo Aranda, Víctor Ochoa y Salvador Torres de San Diego, Gilberto Guzmán de Sta. Fe, Graciela Carrillo de San Francisco, Paul Valdez de Austin, Rudy Treviño de San Antonio y Manuel Martínez de Colorado..., mientras que en la producción de posters destacaron Malaquías Montoya, Carlos Cortez, Amado Peña y Rupert García, y destacan como los más importantes centros de producción de posters a La Raza Graphic Center de San Antonio, The Royal Chicano Air Force en Sacramento, The mechicano Art Center en L.A. y la Galería de Austin en Austin.

iii Entre las experiencias destacadas se encuentra el trabajo de Arnulfo Angujano, quien en 1975 promovió y exhibió posters chicanos en México y pintó en una escuela preparatoria un mural con temas influidos por el arte chicano. Otro ejemplo destacado es el mural promoviendo la unidad entre chicanos y los indios mexicanos explotados elaborado en 1973 por el Taller de Investigación Plástica de Morelia y Chicanindios de Arizona. Posteriormente, en los años ochenta, se realizaron varias exposiciones de arte chicano en la ciudad de México, destacando la exposición (e impresión) de *A través de la Frontera* (1983), por el Centro de Estudios Económicos del Tercer Mundo, y la exhibición de la obra de Rupert García en la ciudad de México en 1986. David Maciel, *op.cit.*

iv Estos festivales se convocaron a partir de temáticas como la cultura popular de la frontera (1984), "por mi raza hablará el corrido" (1985), "el barrio, primer espacio de la identidad cultural (1986), "el carnalismo: cuates, compadres y hermanos" (1987), "las mujeres de la raza", entre otros.

v El Centro Cultural de la Raza es un importante espacio cultural-comunitario comprometido con los sectores populares chicanos y con la problemática de la frontera entre México-Estados Unidos. Su fundación se remonta a las luchas que desarrolló la población chicana en Estados Unidos desde mediados de los años sesenta. En la ciudad de San Diego, Ca. La comunidad mexicana fue dividida por una carretera de ocho carriles (freeway 5), desplazando a 5,000 familias que habitaban el barrio

chicano Logan Heights. Uno de los objetivos de esta ruptura del barrio, señalado por el artista y activista chicano Víctor Ochoa, fue disminuir la fuerza política de la comunidad. Como respuesta a esta agresión a su espacio cotidiano, miembros de la comunidad, integrados en los Toltecas de Aztlán y representados por Salvador Torres y Luis Espinoza, ocuparon el Parque Chicano (Chicano Park) y demandaron que se les entregara el edificio Ford (donde se planeaba construir un museo aeroespacial), para crear el Centro Cultural de La Raza. Véase Patricio Chávez, "Políticamente cultural multi-correcta, en op.cit.

vi Desde 1987, El Museo de Arte Contemporáneo de San Diego inició un programa multidisciplinario sobre la frontera, donde se incluyen actividades de investigación, conferencias y ciclos cinematográficos, entre otras. Ibid.

vii La información para la elaboración de este apartado la retomamos del registro audiovisual sobre el Festival Internacional de la Raza, coordinado por Amelia Malagamba.

viii Entrevista a: Alvaro Blancarte. Realizada por José Manuel Valenzuela, Tijuana, B.C., 9 de febrero de 1999.

ix Entrevista a: Marcos Ramírez, ERRE, realizada por José Manuel Valenzuela, Tijuana, B.C.,

x Entrevista a Roberto Rosique, Realizada por Manuel Valenzuela, Tijuana, B.C., 9 de febrero de 1999.

xi Entrevista realizada por el autor.

xii Entrevista a Rosángela Rennó, realizada por J. Manuel Valenzuela, San Diego, Ca. 26 de Septiembre de 1997

xiii Entrevista a Manolo Escutia, realizada por J. Manuel Valenzuela, Tijuana, B.C., 27 de Septiembre de 1997

xiv En el proyecto participan Michael Schnorr, Manuel Mancillas, y Berenice Badillo.

xv Entrevista a Michael Schnorr, 13 de febrero de 1999. Aguascalientes de la Colonia Maclovio Rojas

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. "Border Arte: Nepantla, El lugar de la frontera" en *La frontera/The border: art about the Mexico/United States Experience*, Centro Cultural de la Raza, San Diego/Museum of Contemporary Art, San Diego, Ca., 1993, pp. 107-114.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995.

Cárdenas, Gilberto. "Cultura fronteriza, cultura sin frontera: Muestra de arte chicano" en Amelia Malagamba (comp.) *Encuentros. Los Festivales Internacionales de la Raza*, CREA/Secretaría de Educación Pública/El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988, pp. 91-104.

Catálogo. *1993 Festival of American Folklife*. Smithsonian Institution/National Park Service, USA, 1993.

Cockcroft, Eva. "La historia del Parque Chicano" en *A través de la frontera*, Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 163-172.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Serie Los Noventa, CONACULTA/Grijalvo, México, 1989.

_____ y Patricia Saff. *Tijuana: La casa de toda la gente*. CONACULTA, México, 1986.

García, Rupert. "Arte mural del Movimiento Chicano" en *A través de la frontera*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 107-118.

Goldman, Shifra M., "How, Why, Where and When it all Happened: Chicano Murals of California" en *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Social and Public Art Resource Center, Venice, Ca., 1990, pp. 22-53.

----- y Tomás Ybarra-Frausto. "The Political and Social Contexts of Chicano Art" en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation. An interpretative exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985*. Wight Art Gallery, University of California in Los Angeles, USA, 1991, pp. 83-96.

-----, "Arte chicano del suroeste en los años ochenta" en *A través de la frontera*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 137-152.

Gorodezky M. Sylvia. *Arte chicano como cultura de protesta*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

Grynsztejn, Madeleine. "La frontera/The border: art about the Mexico/United States Experience", en *La frontera/The border: art about the Mexico/United States Experience*, Centro Cultural de la Raza, San Diego/Museum of Contemporary Art, San Diego, Ca., 1993, pp. 23-58.

Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Editorial Diana, México, 1985.

Hurlburt, Laurance P. *The Mexican Muralists in the United States*. The University of New Mexico Press, New Mexico, 1989.

Kahlo, Frida. "Retrato de Diego" en *Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Arte/ Secretaría de Educación Pública, México, 1983, pp. 11-23.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Argentina, 1998.

Ladrón de Guevara, Moisés (coord.). *Política cultural del Estado mexicano*. Secretaría de Educación Pública, México, 1983.

Loste, Barbara M. "El muralismo chicano: orígenes y perspectivas" en *A través de la frontera*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 119-136.

Maciel, David R. "Mexico in Aztlán, Aztlán in Mexico: The Dialectics of Chicano-Mexicano Art" en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation. An interpretative exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985*. Wight Art Gallery, University of California in Los Angeles, USA, 1991, pp. 109-120.

----- and María Herrera-Sobek. *Culture Across Borders. Mexican Immigration and Popular Culture*. The University of Arizona Press, Tucson, 1998.

Malagamba, Amelia. "Encuentro del arte en la frontera" en Amelia Malagamba (comp.) *Encuentros. Los Festivales Internacionales de la Raza*, CREA/Secretaría de Educación Pública/El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988, pp. 105-118.

Memoria. *El nacionalismo y el arte mexicano. (IX Coloquio de Historia del Arte)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

Montoya, Malaquías y Lezlie Salkowitz-Montoya. "Una perspectiva crítica sobre el estado del arte chicano" en *A través de la frontera*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 91-106.

Quiarte, Jacinto. "Exhibitions of Chicano Art: 1965 to the present", en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation. An interpretative exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985*. Wight Art Gallery, University of California in Los Angeles, USA, 1991, pp. 163-180.

Rodríguez, Antonio. "La obra mural de Diego Rivera" en *Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Arte/ Secretaría de Educación Pública, México, 1983, pp. 111-168.

Rosique, Roberto (coord.). *30 artistas plásticos de Baja California*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, México, 1998.

-----, *Emigrarte*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Cultural Tijuana/ Academia de Derechos Humanos de Baja California, México, 1997.

Sánchez-Tranquilino, Marcos. "Murales del movimiento: Chicano Murals and the Discourses of Art and Americanization" en *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Social and Public Art Resource Center, Venice, Ca., 1990, pp. 84-101.

Sperling Cockcroft, Eva and Holly Barnet-Sánchez, "Introducción" en *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Social and Public Art Resource Center, Venice, Ca., 1990, pp. 5-21.

Tíbol, Raquel. "Diego Rivera en las hebras del tejido político" en *Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública, México, 1983, pp. 89-109.

Trotsky, León. *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*. Editions Ruedo Iberico, Francia, 1969.

Ybarra-Frausto, Tomás. "Arte Chicano: Images of a Community" en *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Social and Public Art Resource Center, Venice, Ca., 1990, pp. 54-67.

-----, "Rasquachismo: A Chicano Sensibility" en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation. An interpretative exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985*. Wight Art Gallery, University of California in Los Angeles, USA, 1991, pp. 155-162.

-----, "Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericano" en *A través de la frontera*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del 3er mundo, A.C./ Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1983, pp. 53-64.

Néstor García Canclini

El programa artístico binacional inSITE, desarrollado en 1992, 1994 y 1997 en la frontera de México con Estados Unidos, enlazando las ciudades de Tijuana y San Diego, es una experiencia propicia para repensar qué significa hacer arte urbano y público en la transición del siglo XX al XXI. También para analizar las condiciones de interculturalidad fronteriza y cómo se está modificando la significación internacional del arte estadounidense y mexicano.

Hace algunos años que México es multicitado en la literatura artística internacional por algo más que sus sitios arqueológicos, los museos, el muralismo y los pintores reconocidos como herederos de ese esplendor histórico: desde Rufino Tamayo y Francisco Toledo hasta los neomexicanistas. En libros y revistas se habla ahora de la frontera con Estados Unidos como fascinante laboratorio intercultural y estético, y muchas obras cultas y populares generadas en ese contexto son vistas como emblemas posmodernos.

Esta nueva perspectiva adquiere un sentido peculiar al tratar del arte público urbano. Una manera posible de definirlo es afirmar que abarca los modos de intervenir en la visualidad de las ciudades. ¿Con qué fin? Al tratar de nombrar los objetivos de estas acciones, se plantean dos dificultades: a) señalar rasgos específicos de tales intervenciones implica establecer qué diferencia al arte de otros comportamientos sociales; b) decir cómo se constituye en la actualidad la visualidad urbana y en qué dirección se mueven sus transformaciones. Ambos asuntos están indecisos en las teorías estéticas y urbanas, o en todo caso se hallan en medio de cambios fuertes.

Estos cambios son aún más acelerados y radicales en una frontera intensa como la existente entre México y Estados Unidos. En este lugar se agregan otros problemas. Por ejemplo, qué entender por esfera pública, noción pensada como parte de cada Estado-nación, en una zona binacional - Tijuana-San Diego - dividida por maneras distintas de concebir lo público y lo privado, la vida urbana y el papel del arte en las ciudades. Todos estos temas ponen en escena los estereotipos acerca de "lo anglo" y "lo latino", exacerbados en los últimos años con la intensificación de intercambios entre ambos países (TLC de por medio). Por eso mismo, un programa de arte público e intervenciones urbanas como el que viene desarrollando inSITE puede dar lugar a reflexiones más singularizadas sobre las fronteras y la interculturalidad que los acontecimientos periódicos del arte internacional, al modo de las bienales o las exposiciones itinerantes. Si bien tiene en común con estas exhibiciones desafíos de diálogo intercultural, inSITE se realiza no en las metrópolis del arte (Venecia, Nueva York, Kassel, Sao Paulo), sino en una zona con bajo reconocimiento internacional en la cultura y más bien conocida como sede de conflictos económicos, sociales y de tráfico ilegal.

Hacer arte con los malentendidos

Varios especialistas señalan que el arte público debe luchar hoy con dos lógicas: la del monumento y la del espectáculo (Brea, Joseph). El monumento representa lo instituido, lo ya dado. Ubicar el arte urbano bajo esa lógica implica restringirlo a

conmemorar lo existente. En cambio, un gran sector de la producción artística contemporánea se concibe como inmersión en la intensidad del presente, juego con lo que está aconteciendo y es transformable.

El espectáculo se presenta, en las sociedades hegemonizadas por los medios, como celebración del instante e impacto de rápida obsolescencia. No faltan artistas que se inscriben dichosos en este sentido efímero. Pero quienes piensan que el arte urbano debe contribuir a revitalizar la esfera pública, imaginan sus obras situadas en una historia y proyectadas hacia un futuro deseado. En esta dirección, se proponen trascender la simple espectacularización del presente.

Primer malentendido. El estereotipo afirma que México es un país atractivo por su riqueza histórica y su grandeza expresada en múltiples monumentos. Sin embargo, me decía un habitante de Tijuana, en esta ciudad falta ese "tipo de cosas, no es como en el sur que hay pirámides. Aquí no hay nada de eso". Luego, aludiendo a las "cebras", o sea los burros pintados de la Avenida Revolución, usados por los turistas para fotografiarse junto a paisajes de otras regiones de México (volcanes, edificios precolombinos), agregaba: "como que algo hay que inventarle a los gringos". Otro entrevistado, en la década de los ochenta, cuando la frontera estaba marcada por una barda de alambre, decía que "si hay monumentos en Tijuana, debería haber un monumento con ese diseño". En años recientes, cuando la barda se volvió de acero, hecha con las planchas usadas por Estados Unidos para construir pistas de aterrizaje en el desierto durante la Guerra del Golfo, varios afirman que esa rotunda separación, extendida muchos kilómetros, es "el símbolo más representativo de lo que sucede aquí, de nuestra historia". ¿Qué representa este monumento? "El cruce masivo o el intento de cruce, no sólo la división geográfica o política".

Dos paradojas, entonces. Una es que el lugar de mayor interacción entre México y Estados Unidos es a la vez un lugar ocluido por la barda. La otra consiste en que el paso Tijuana-San Diego, el sitio donde más se acercan ambos países y más gente de un lado se asoma al otro (60 millones de cruces cada año), no es la zona en que se encuentra lo que el "sentido común" supone más representativo de cada nación. Es posible pensar que estos desencuentros tienen bastante que ver con el hecho de que haya "que inventarle" escenas a los otros. Los malentendidos fomentan simulacros.

Segundo malentendido. Muchos comentaristas sobre inSITE asocian esta experiencia de colaboración entre estadounidenses y mexicanos con el Tratado de Libre Comercio firmado entre estos dos países y Canadá. Las conexiones posibles fueron destacadas por la prensa, los artistas y algunos críticos, especialmente en la segunda edición de inSITE, inaugurada en septiembre de 1994, cuando hacía ocho meses que había comenzado a aplicarse el Tratado. No obstante, el TLC no incluyó los intercambios artísticos ni culturales en el libre comercio. Además, es significativo que el acuerdo comercial fue gestionado por las autoridades de Estados Unidos, residentes en Washington, y las mexicanas desde la capital, ambas ciudades muy lejanas política y culturalmente de las dos Californias. Se ha mencionado infinidad de veces que el norte de México es una zona con escaso equipamiento cultural, sin museos importantes, con pocas casas de cultura, bibliotecas e instituciones de enseñanza superior, carencias que empezaron a compensarse con el Programa Cultural de las Fronteras, creado por el gobierno mexicano en 1982, el mismo año en que se inició la

apertura económica del país, que en cierto modo culminó en el TLC. De modo análogo, aunque San Diego cuenta con varios museos, uno de arte contemporáneo, teatros, orquestas y un sistema de instituciones culturales más denso que las ciudades del norte mexicano, resulta una zona débil comparada con las capitales culturales del este de Estados Unidos (Nueva York, Boston, Washington) y aun con Los Angeles.

Por todo esto, no hay que establecer conexiones mecánicas entre el TLC e inSITE. Como en otros acuerdos de libre comercio (en la Unión Europea y en el Mercosur), se observa cierta independencia entre los convenios económicos intergubernamentales y la interacción cotidiana en las fronteras, entre la macroeconomía y la dinámica de los intercambios culturales. Si dejamos de lado la gran exposición *México: 30 siglos de esplendor*, vitrina publicitaria destinada a asociar la fortaleza cultural de México con el TLC (exhibida a principios de los noventa en Nueva York, San Antonio y Los Angeles), el acontecimiento más importante de intercambio y cooperación en las artes de ambos países en esta década, inSITE, ocurre en dos zonas que no son las de mayor desarrollo cultural comparativo dentro de cada país.

Tercer malentendido. Los vínculos de inSITE con el TLC han sido más frecuentes en la prensa mexicana que en la estadounidense. Los periodistas de México, siguiendo el discurso de los organizadores de inSITE, subrayaron el carácter binacional de este programa de instalaciones y lo vieron como expresión de un corredor cultural que enlazaría a Tijuana y otras ciudades mexicanas con San Diego y quizá California. Algunos estudios académicos sobre esta zona comparten esta perspectiva, por ejemplo el libro de Basilio Verduzco Chávez y otros, que se titula *La ciudad compartida. Desarrollo urbano, comercio y turismo en la región Tijuana-San Diego*.

Sin embargo, llama la atención que la información de prensa y las críticas publicadas de ambos lados se ocuparon casi exclusivamente de los artistas de su propio país. De las 103 notas encontradas en diarios mexicanos, a propósito de la muestra efectuada en 1994, sólo 14 examinaban las obras realizadas por artistas estadounidenses o de otros países, casi siempre de los mismos (Kaprow, Roolf, Yanagi). En tanto, los 94 artículos publicados en periódicos de Estados Unidos sobre inSITE se interesaron por los latinoamericanos en 22 casos y las referencias fueron a muy pocos artistas (Ehrenberg, Escobedo, Gruner, Ramírez ERRE). Es curioso que en las reseñas sobre un acontecimiento de las artes visuales hayan dado mayor espacio a la conferencia de Carlos Fuentes. Aunque titulaban que "inSITE breakes cultural boundaries", su manera de informar exhibió las dificultades para lograrlo.

La muestra de 1997 recibió aún mayor eco: 121 artículos en inglés, 118 en español y 2 en portugués. Sobre todo, creció la atención de las principales revistas internacionales de arte. *Art in America*, *Art Forum*, *Sculpture y Artes de México* le dedicaron extensos artículos, que reflexionaron sobre aspectos estéticos y socioculturales. La amplia repercusión concedida por los principales diarios californianos, en varios casos a cargo de sus críticos de punta, tuvo más cuidado en registrar a los artistas latinoamericanos y supo leer a veces en inSITE las transformaciones de la región. "A new Tijuana needs a new image", tituló *The San Diego Unión Tribune* (1° de marzo de 1998) un artículo de Larry Herzog, profesor de planificación urbana en la Universidad de San Diego, que se aparta del estereotipo de esta ciudad como centro de cantinas, prostitución y narcotráfico, y se pregunta si su reubicación productiva en la economía global

"could become the next Hong Kong". Varios periodistas y críticos estadounidenses y de la ciudad de México interpretaron las instalaciones en relación con las luchas de los colonos por legitimar su territorio, de los migrantes frente a las restricciones estadounidenses, con antecedentes culturales de cada región, indicando tanto la utilidad de este programa para difundir las condiciones de la frontera en los medios internacionales como para que los artistas repiensen su trayectoria interactuando con una región multicultural específica.

En *Folha de Sao Paulo*, Celso Fioravante llegó a proponer una hipótesis audaz: los tres acontecimientos más importantes de 1997 en el arte internacional habrían sido las bienales de Johannesburgo y del Mercosur (ésta celebrada en Porto Alegre) e inSITE, todos lugares destinados a elaborar "rupturas de fronteras, nacionalidad, centro, periferia, identidad, etnicidad, globalización, inauguración, choque de culturas" (28 de noviembre de 1997).

La escisión entre los medios estadounidenses y mexicanos registrada en la información de prensa de 1994 muestra la dificultad que existe en ambas sociedades para acompañar los propósitos integradores de inSITE. La comunicación sobre los otros se restringía a los pocos nombres más conocidos. El catálogo de la muestra efectuada en 1994 destacó la coparticipación de "38 instituciones no lucrativas de México y los Estados Unidos" con el fin de desarrollar un programa simultáneo en las dos ciudades que dé "vida a la comunidad binacional". Pero los propios organizadores reconocen en ese catálogo que, desde la realización de inSITE 94, aparecieron en la región Tijuana/San Diego hechos que contradicen el sentido unificador de ese programa: "el voto del electorado de California en favor de la Propuesta 187", "la crisis económica en México, o los reclamos continuos en los Estados Unidos para la militarización de la frontera". Frente a tales "hechos que tienden a separarnos", inSITE es reafirmado como evidencia del "enorme potencial de trabajo conjunto" (p.11).

No obstante la agravación de los conflictos fronterizos en los últimos años, la mejor recepción y elaboración de los significados de inSITE 97 indica avances en el trabajo de comprensión *cultural* en esta región, más interés por los otros, y la configuración mediática de una imagen más compleja de la interacción binacional.

Innovaciones de inSITE

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 Litterally 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 lograrán 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 periodos distantes y figuras muy heterogéneas sin problematizar sus articulaciones: la diversidad histórica, emblemática y política queda subsumida bajo un discurso 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 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 video 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 video, *City of greens*, 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.



Melanie Smith / *IA Tourist's Guide to San Diego and Tijuana* / inSITE97 / Foto: Paul Rivera

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 exlavandería 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 "huídas" 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 que 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.



Allan Sekula / *Dead Letter Office* / inSITE97 / Foto: Philipp Scholz Ritterman

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 reflatan 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 compenetración 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 sutaliza 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.

¿Arte urbano o arte en los medios?

Ya mencioné el alto número de notas que inSITE recibió en los principales diarios de México y de Estados Unidos. En la última edición más de cuarenta medios de prensa, radio y televisión de los dos países acompañaron la inauguración los días 26 y 27 de septiembre de 1997, y difundieron la exhibición en las semanas siguientes. Si bien Tijuana y San Diego no están entre las ciudades con más equipamientos culturales en el espacio urbano dentro de los países a los que pertenecen, poseen desde hace décadas un acceso fluido a la oferta comunicacional transnacionalizada (radio, televisión, video, música, informática) y están cada vez más presentes en esos medios (Valenzuela).

Uno de los autores del catálogo de 1994 y curador en 1997, Olivier Debourse, sostuvo en su artículo sobre inSITE 94 que esta muestra no debe ser vista como uno de "los barómetros de la actividad artística, como las bienales de Venecia, del Whitney Museum de Nueva York, de Sao Paulo o de La Habana, o la Documenta de Kassel, sino que "puede considerarse como una operación mediática: su incidencia pública depende menos de la presencia de las obras que



Einar y Jamez de la Torre / *El Niño* / inSITE97 / Centro Cultural Tijuana / Foto: Jimmy Fluker

de su virtualidad: reclama el comentario, para existir se sirve de la prensa, del video, de la fotografía, de este catálogo quizás".

Debroise escribió que esta intencionalidad mediática condicionó la realización de algunas obras. "Nina Katchadourian, Steven Matheson y Mark Tribe, por ejemplo, se adelantaron en tres semanas y media a la inauguración para crear, en una mañana, una composición cromática en el estacionamiento del Southwestern College. Con la ayuda del equipo de seguridad de la universidad, ordenaron 10 000 carros por colores, en una instalación que sólo se pudo apreciar desde el aire. Eloy Tarcisio, asimismo, dispuso en diversos sitios del municipio de Tijuana y del condado de San Diego tubos de cobre rellenos de frutos mexicanos, chiles, frijoles y maíz. Silvia Gruner colocó 111 réplicas en yeso de la figura parturienta de Tlazotéotl de Dumbarton Oaks, directamente sobre la cerca de metal de la línea fronteriza, en un lugar apartado, paso de ilegales, en la Colonia Libertad. Aunque visible a la distancia desde diversos puntos de Tijuana, planeada y diseñada con los residentes de la zona, la obra cobró mayor presencia a través del video que colocó en el Museum of Contemporary Art, San Diego".

En cierto modo, la vasta repercusión mediática de inSITE contrasta con su eco en la propia zona. Las entrevistas no dejan dudas del impacto que logra en las comunidades artísticas, tanto del lado mexicano como en California. Varios plásticos no invitados a inSITE, valoraron la presencia de artistas de primer nivel internacional y el acceso directo a experiencias de avanzada, aunque cuestionaron que no hubiera más representantes locales. Opiniones semejantes encontramos en responsables de instituciones artísticas y culturales de Tijuana y San Diego. Sin embargo, el público general vio la mayor parte de la obras con extrañeza y se acercó a las inauguraciones "por curiosidad", como consecuencia de la intensa difusión mediática. Como escribió Jo-Anne Berelowitz, muchas obras exhibidas en la muestra de 1997 estaban construidas para públicos informados sobre el arte actual, y en algunos casos en que los artistas ofrecieron textos con explicaciones contextuales la atención de los espectadores se detenía más en ese encuadre verbal que en la obra ("inSITE 97", *New Art Examiner*, febrero de 1998, pp. 41-44).

En varios casos, espectadores anónimos destruyeron o robaron partes de las obras: en 1994 los generadores de humo para nubes de Alan Kaprow y las hojas de oro que Anya Gallacio colocó en la alberca derruida del viejo casino tijuaneño; en 1997, los cubos de granito con forma de dados que Iran do Espíritu Santo distribuyó en calles de Tijuana y San Diego. Algunos espectadores interpretaron que eso ocurrió porque en Tijuana "no hay costumbre de ver arte público", otros juzgaron que las instalaciones "no son arte" y algunos más supusieron que no se trataba de ataques a las obras sino a las instituciones auspiciantes que alojaban las piezas.

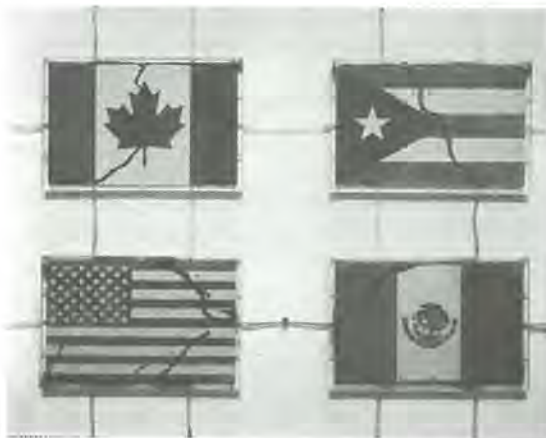
Ante otras obras, las respuestas del público no especializado oscilaron entre la indiferencia y la admiración ante lo novedoso, y en ocasiones las adoptaron por su integración lúdica al medio (las que servían para sentarse o ser usadas en la playa o en un parque). Hubo casos en que el valor lúdico fue reforzado por su irrupción monumental e irreverente en un sitio público: la obra más ampliamente valorada en este sentido fue el caballo de Troya bicéfalo, de 10 metros de altura, instalado por Marcos Ramírez ERRE en uno de los lugares más custodiados, junto a las casetas de entrada a Estados Unidos.

En suma, como dijo Sally Yard en una entrevista, "one of the things that conjunction of Mexico and the United States, of Tijuana and San Diego, dramatizes

is the multiples of public, intrinsic to any neighborhood, city or town" ("Grouns for Serendipity", *World Sculpture News*, otoño 1997).

Una frontera no es todas las fronteras

En cierta literatura posmoderna se volvió habitual desafiar las concepciones de las fronteras como límites y barreras para exaltar los datos del nomadismo y los flujos transfronterizos (Lyotard). En parte, eso se lleva bien con la ideología globalizadora que imagina un mundo donde las naciones irían diluyendo sus diferencias y todas las interacciones se volverían fáciles. Esta posición favorece la posibilidad de que artistas de distintos países y culturas experimenten enunciaciones en fronteras o ciudades de intensa multiculturalidad, no importa de qué países se trate o cuáles sean sus conflictos específicos.



Yukinori Yanagi / inSITE94 / América / Foto: Philipp Scholz Rittermari

En inSITE observamos equívocos semejantes, que permiten apreciar las oportunidades y los riesgos de tal nomadismo. Una de las obras más potentes y equívocas fue la expuesta en 1994 por Yukinori Yanagi con el título *América*. Consistió en colocar sobre una pared 36 banderas de este continente hechas con cajitas de acrílico llenas de arena coloreada. Las banderas estaban interconectadas por tubos de plástico dentro de los cuales viajaban hormigas que iban corroyendo y confundiendo cada una de esas banderas nacionales. Después de dos o tres meses todas las banderas se volvieron irreconocibles. Puede interpretarse la obra de Yanagi como metáfora de los trabajadores que, al migrar por el mundo, van descomponiendo los nacionalismos e imperialismos. Pero no todos los receptores se fijaron en eso. Cuando el artista presentó esta obra en la Bienal de Venecia de 1993, la Sociedad Protectora de Animales logró clausurarla por unos días para que Yanagi no continuara con la 'explotación de las hormigas'. Otras reacciones se debían a que los espectadores no aceptaban ver desestabilizadas las diferencias entre naciones. El artista, en cambio, intentaba llevar su experiencia hasta la disolución de las marcas identitarias: la especie de hormiga que utilizó para la Bienal de Sao Paulo, conseguida en Brasil, le parecía a Yanagi demasiado lenta, y él manifestó al comienzo de la exhibición su temor de que no llegara a trastornar suficientemente las banderas nacionales.

Este juego de Yanagi coincide con los relatos que presentan la globalización como un sistema de flujos e interactividad que coloca a todos los pueblos en situación de copresencia. ¿No necesitaríamos otro tipo de metáfora para hablar -junto con la disolución o el debilitamiento de fronteras nacionales- de las asimetrías entre las naciones y las tendencias a reafirmar lo distintivo? No todas las fronteras son reductibles a un mismo tipo de metáfora.

¿Qué está diciendo un artista perteneciente a un contexto cultural lejano cuando instala su obra en una situación nueva? Son ilustrativas de la ambigüedad que se crea en estos casos las interpretaciones suscitadas por la obra del sueco Ulf Rollof. Colocó en 1994 una vía circular rodeada con un arco de llantas apiladas al modo en que lo hacen los tijuanenses para afirmar la tierra y las viviendas en zonas de deslaves. Un trenecito transportaba cinco abetos, mientras el observador, sentado en un sillón, giraba acompañando el movimiento en redondo de los árboles.

Según el texto de Dave Hickey, publicado en el catálogo, esta obra de Rollof "significaba el filtro cultural a través del cual el artista necesariamente debe ver esta cultura a la orilla del Pacífico. Para un pasajero como yo, sin embargo, que conoce íntimamente esta mezcla intercultural, que ha viajado sobre las vías del ferrocarril a través de las sierras, la experiencia de viajar en el tren de Rollof proveía el extraño simulacro de viajar en el carro observatorio de aquellos ferrocarriles. La dinámica visual del movimiento se invertía, por supuesto, exactamente al revés. Así, para el pasajero en la vía de Rollof, la imagen de los árboles al frente permanecía estable, mientras que el paisaje en el fondo pasaba rápidamente; en tanto que en un tren real, el frente pasa mientras que el fondo permanece estable. Nuestros procesos cognoscitivos, sin embargo, están acostumbrados a decodificar y reinvertir tal inversión en nuestra experiencia artística; de esta manera, la vía de Rollof nos proveía de una compensación empírica que, si somos lo suficientemente valientes o suertudos, podríamos confirmar en la realidad".



Ulf Rollof / inSITE94 / Estacion de Ferrocarril / Tijuana



Silvia Gruner / *La mitad del camino* / inSITE94 / Foto: Philipp Scholz Ritterman

La interpretación puede ser distinta al recoger comentarios de pobladores de la región. Algunos señalaron que los abetos no son árboles propios de Tijuana: son un trasplante irónico, como las cebras de la avenida Revolución, o sarcástico, como el transplante de la barda de la guerra del golfo a la frontera México-Estados Unidos. Esos árboles, montados en un dispositivo que viajaba monótonamente en círculo, subrayaba su artificialidad en el paisaje de la región, en medio de una zona árida y de construcciones precarias. No sorprenderían en San Diego, pero del lado mexicano creaban una imagen paradisiaca burlonamente representativa de los múltiples signos de confort y consumo llegados del mundo entero para estacionarse junto a la barda que separa violentamente, construida con restos de violencias de otras partes. Al girar, los abetos tapan y no tapan la barda, luego las viviendas precarias, otra vez la barda, y así hasta el infinito en un viaje que no va a ninguna parte, que se hace siempre de un solo lado de la frontera. ¿Realización simbólica del deseo o parodia del trabajo de Sísifo de los migrantes expulsados que vuelven a migrar y a ser expulsados?

Es posible encontrar aspectos coincidentes entre las fronteras de distintas regiones, y aun en sus actuales procesos de transformación. "La muralla china, el muro de Berlín, la línea de Maginot, los fuertes coloniales del Caribe, los complejos subterráneos de los guerrilleros vietnamitas... Cuando las fortalezas caducan se convierten en sitios de visita melancólica, en monumentos a la vulnerabilidad o la terquedad. No sería descabellado decir que el hecho mismo de contemplarlas por ambos lados es evidencia suficiente de su muerte política: han dejado de ser demarcaciones para pudrirse bajo la forma de monumento, dejan de ser contenedores para ser atracciones turísticas". Podemos compartir esta afirmación de Cuauhtémoc Medina en su texto para el catálogo de inSITE 94. Pero al mismo tiempo es indispensable, como en parte lo hace este autor, distinguir lo singular de cada frontera. Aun en la que separa a Estados Unidos de México es preciso diferenciar, en sus 3100 kilómetros, zonas con interacciones

diversas entre dichos países. Ni siquiera en un mismo punto de la frontera, la mirada sobre lo que ella significa es igual de un lado o del otro. A veces la frontera es sinónimo de zona de contacto, otras de intermediación o discontinuidad (Hannerz, Vila).

Pudo comprobarse esto con lo que le ocurrió en 1994 a la instalación ya referida de Silvia Gruner. Sobre la barda de acero, en un sector en el que muchos migrantes descansan antes de introducirse a territorio estadounidense, colocó en línea una serie de taburetes reproducciones artesanales de la famosa Tlazotéotl de jade, *diosa comedora de inmundicias* del panteón mexica, sugiriendo -dice Cuauhtémoc Medina- la conexión entre suciedad corporal y perdón, entre putrefacción y parto, entre libido y renovación cultural. "Los inmigrantes que cruzaron la frontera encontraron en este hueco del camino una figura protectora, un acompañamiento para el descanso, que es al mismo tiempo un talismán de la cultura que dejaban y recipiente de confesiones y temores a la diáspora. Prueba de su éxito fue que algunos policías migratorios invadieron momentáneamente el suelo mexicano para intentar robársela, y que varios de los migrantes, a pesar de la prisa y ligereza de equipaje que su paso implica, también corrieran con ella bajo el brazo".

A mi manera de ver el mayor contraste entre las obras que tematizaron la frontera se encuentra si comparamos los trabajos presentados por Yukinori Yanagi en 1994 y por Marcos Ramírez ERRE en 1997. Este último colocó un enorme caballo de Troya, de 10 metros de alto, a pocos metros de las casetas que deben atravesarse para pasar de Tijuana a San Diego. El caballo tenía dos cabezas, una hacia Estados Unidos, otra hacia México. Evitaba así el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur. También se alejaba de las ilusiones opuestas de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en EU no aceptan, sin que se den cuenta. Me decía el artista que este "antimonumento" frágil y efímero es "translúcido porque ya sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos las de nosotros hacia ellos". En medio de los vendedores mexicanos circulando entre autos aglomerados frente a las casetas, que antes ofrecían calendarios aztecas o artesanías mexicanas y ahora agregan "al hombre araña y los monitos del Walt Disney", Ramírez ERRE no presentó una obra de afirmación nacionalista sino un símbolo universal modificado. La alteración de ese lugar común de la iconografía histórica que es el caballo de Troya busca indicar la bidireccionalidad de los mensajes y las ambigüedades que provoca su utilización mediática. El artista reprodujo el caballo en camisetas y postales para que se vendieran junto a los calendarios aztecas y "los monitos de Disney". También disponía de cuatro trajes de troyanos a fin de que se los pusieran quienes desearan fotografiarse al lado del "monumento", como alusión irónica a los registros fotográficos que se hacen los turistas junto a los símbolos de la mexicanidad y del "american way of life".

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

como homogenización indiferenciada, según las banderas desconstruidas de Yukinori Yanagi.

En una época en que no hay identidades esenciales ni autocontenidas, representables con símbolos exclusivos, cuando los ciudadanos son consumidores que se apropian de repertorios heterogéneos y multinacionales de bienes y mensajes, las formas de identificación más fecundas son las que propician la reflexión crítica acerca de la interculturalidad. El trabajo artístico e intelectual, entonces, más que afirmar identidades autosuficientes, puede dedicarse a discernir la complejidad y las ambigüedades de las narrativas globalizadoras, así como las nuevas diferencias que provoca.

Preguntas sobre la eficacia del arte

¿Qué puede hacer el arte urbano re-imaginado en una frontera? La variedad de interpretaciones de artistas, críticos y públicos sugiere la multivocidad de este acontecimiento. Cuahutémoc Medina encuentra en inSITE un conjunto de trabajos sobre la intermediación sociocultural: "A pesar de algunas fantasías de disolución de los límites, el común denominador de las obras de inSITE fue exacerbar, estetizar, decorar y ampliar hasta la ironía las estructuras mediadoras".

Para otros se trata de "despertar una conciencia territorial o urbanística" (Arriola), "repensar nuestro concepto de la frontera" (Krichman), reforzar el multiculturalismo de esta zona binacional y sugerir a "los espectadores la idea de que los vínculos entre cultura y economía pueden salvar las grandes desigualdades que aquejan a la frontera" (Yúdice). A diferencia de las políticas culturales y los financiamientos unilaterales realizados por el gobierno estadounidense y por el mexicano, cada uno en su territorio, inSITE intenta representar la continuidad transfronteriza existente en la economía, en los movimientos poblacionales y en las comunicaciones entre Tijuana, San Diego y sus entornos a ambos lados de la barda. En contraste con las insistentes políticas de afirmación de lo propio y exclusión de los otros, este programa de instalaciones representa tanto la complementariedad de los espacios urbanos



Rosángela Rennó / *United States* / inSITE97 / Foto: Julia Orzco

como los flujos binacionales. Si bien algunas obras, como la de Yanagi, enuncian un cosmopolitismo globalizador, otras superan la simple afirmación eufórica de lo global o la resistencia de identidades locales sin desentenderse de los territorios y de sus interacciones transnacionales. Se arraigan en la interculturalidad "paradójica": el San Diego "hispanizado" y la Tijuana "americanizada".

Oímos opiniones sobre el valor de crear marcas, aunque fugaces, en una zona indecisa y desequipada. Esos "monumentos efímeros que son las instalaciones" (Medina), quizá documentan mejor que los murales y estatuas con vocación duradera la inestabilidad de las interacciones y de las manifestaciones que las representan en esta zona insegura. Sin desconocer el valor de construir casas de cultura, teatros y otros recursos que consoliden el desarrollo fronterizo, tal vez podamos esperar del arte una reflexión experimental respecto de lo que se insinúa más que de lo que se afianza, de los intercambios mas que de los atrincheramientos.

En ese sentido, es destacable que muchos artistas participantes en inSITE se propusieron no tanto dar voz o representar a ciertos grupos sociales como captar la complejidad abierta de los conflictos fronterizos. Se ha hablado de los simulacros y las indefiniciones de esta zona, de las cebras que en realidad son burros pintados, los edificios construidos para afirmar la identidad nacional (como la Casa de la Cultura de Tijuana) que copian otros de Estados Unidos, de las astucias de los migrantes para esconderse y disfrazarse. San Diego, anota Dave Hickey, es un jardín paradisiaco en el que cierto "sueño de Arcadia tropical", como reflejando el bullicio y el desorden mexicano, se distancia del protestantismo estadounidense. "No todo lo que ocupa este sitio es completamente lo que parece, no exactamente donde debería estar, o lo que desearía ser". ¿Por qué pedir, entonces, a los artistas que asuman posturas nítidas en medio de tantos malentendidos?

Decíamos al comienzo que el arte público debe confrontarse con las lógicas de la monumentalización y del espectáculo. También debe digerir las presiones del mercado, condicionador de los vaivenes del arte contemporáneo, no sólo en galerías y subastas sino aun en bienales y museos, revistas y exhibiciones de aspecto no lucrativo. Las muestras de inSITE, al no depender para su financiamiento de la venta de las obras, han podido seleccionar a los artistas y fomentar sus trabajos efímeros, además de auspiciar residencias de compenetración con la zona, sin coacciones económicas. Esta libertad permitió también instalar las piezas en espacios muy heterogéneos, incluir talleres, conferencias y otras actividades culturales con niños, universitarios, pescadores, que refuerzan la impronta buscada sobre la región. No es este un mérito menor en la frontera con uno de los movimientos comerciales más voluminosos del mundo, cuya intensificación en esta década -aun cuando la cultura no está incorporada al TLC- ha tenido impactos sobre los intercambios artísticos entre Estados Unidos y México. Se trata de una construcción de espacios públicos fronterizos, de una invitación a reconsiderar, a reimaginar, lo que puede ser la vida pública en las relaciones transnacionales.

Si en muchas partes hoy se sospecha de que el arte monumentalice tradiciones que están cambiando, o, a la inversa, reduzca su acción a espectacularizar un presente sin espesor histórico, escapar de estos dos riesgos es aún más estratégico en la frontera. No hay aquí un pasado tan extendido para conmemorar como en otras regiones, ni un presente espectacularizable por su sentido satisfactorio. Es un lugar donde se ensaya: con la memoria precaria de lo propio y lo transnacionalizado, con los imaginarios que encuentran dificultades

para insertarse en un espacio público en formación. Se podría hipotetizar, aunque no tengo los elementos para demostrarlo, que tal vez la libertad experimental mostrada por inSITE, para juntar más de 30 instituciones muy diversas, artistas consagrados y muy jóvenes, actores públicos y privados, se explicaría sociológicamente por el poco peso de las instituciones culturales, su acción más débil e inconstante que en el centro de México y en otras zonas de Estados Unidos. ¿Hubiera sido posible esta experiencia en Nueva York o en la ciudad de México?

Visto así, cambian las preguntas acerca de lo que debe o puede hacer el arte en la ciudad. Más que embellecedores decorativos del espacio, monumentalizadores del pasado o de "lo propio", espectacularizadores de lo sorprendente o compensadores de lo débil, los artistas pueden ser quienes contribuyen a rehacer las preguntas que replanteen la vida pública. Cuando la función social más extendida de los medios comunicacionales es, según escribió Jean Francois Lyotard, fortalecer un cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y "preservar las conciencias de la duda", el arte consistiría en desestabilizar tales certezas o permitir que emerja la incertidumbre proliferante en las interacciones multiculturales. En esta dirección, habría que distinguir las obras que reproducen estereotipos sobre las fronteras de las instalaciones o experiencias más fecundas de inSITE, aquellas que dejan manifestarse a las tensiones fronterizas no reductibles a determinaciones territoriales, políticas o económicas. "Si la obra existe es porque incluso cuando todas las condiciones que podrían convertirse en objeto de análisis han sido halladas, todavía algo inesperado e ilocalizable ha ocurrido" (Brunette-Willis-Derrida). Está bien afirmar que en esta frontera "sabemos todo de ellos y ellos todo de nosotros", pero no es decir mucho porque lo que somos y lo que son los otros está redefiniéndose. Lo estamos renegociando incesantemente.

BIBLIOGRAFÍA

- Tito Alegria, *Desarrollo Urbano en la Frontera México-Estados Unidos*, México, CONACULTA, 1992
- Jo-Anne Berelowitz, "inSITE97", en *New Art Examiner*, febrero 1998.
- Peter Brunette y David Willis. "Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida", *Acción Paralela*, España, N° 2, Febrero de 1996.
- Carmen Cuenca, Sally Yard, Walther Boesterly y Michel Krichman, "Crossed signals in the public sphere", *Arte y Espacio*, México, Vol. XIX, UNAM, 1997.
- Olivier Debroise, "Junto a la marea nocturna/ inSITE94: el archipiélago", *inSITE94*, citado.
- Ulf Hannerz, "Frontières", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Paris, UNESCO, N° 154, diciembre 1997.
- Larry Herzog, "A new Tijuana needs a new image", *The San Diego Union Tribune*, marzo, 1998.
- Dave Hickey, "Sitegeist", *inSITE94*, citado.
- Kurt Hollander, "Rubén Ortiz Torres", *Poliester*, verano 1998
- Humboldt, "Espacio público: una construcción colectiva", *Humboldt*, Alemania, N°122, 1997.
- Isaac Joseph, "Reprendre la rue", Isaac Joseph (Coord.) *Prendre Place*, Francia, Editions Recherches, 1995
- Jean Francois Lyotard, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987
- Cuauhtémoc Medina, "Una línea es un centro que tiene dos lados", *inSITE94*, citado.
- José Manuel Valenzuela, "Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera", en Néstor García Canclini (Coord.), *Los nuevos espectadores*, México, IMCINE-CNCA, 1994.
- Suzanne Muchnic, "Looking for Art That's Literally All Over the Map?", *Los Angeles Times*, 18 de septiembre de 1994.
- Robert L. Picus, *San Diego Union Tribune*, 18 de septiembre de 1994.
- Basilio Verduzco Chávez, *La ciudad compartida. Desarrollo urbano, comercio y turismo en la región Tijuana/San Diego*, México, Universidad de Guadalajara-El Colegio de la Frontera Norte, 1995.
- Sally Yard, "Marcando el territorio en la esfera pública", *inSITE94*, citado.

Jo-Anne Berolowits, "inSITE97", en *New Art Examiner*, febrero 1998.

Too many artworks required too much explanation from docents before the made any sense, and this necessity to "explain" their works negated the ostensible purpose behind the exhibition: to present socially and regionally significant public works of art to a broad audience. With a few significant exceptions, the exhibition appealed largely to an already art-savvy public, and even then the art works often required the mediation/translation of tour guides/docents who had been made privy to the negotiations that constituted the work's history, or to ideas that the artists wanted to convey but which, somehow, did not quite "get into" the work. And unfortunately, in many cases this background information sustained more interest than the art itself. While contextual history can be fascinating in clarifying the enormous complexities and difficulties that subtend such an enterprise, it cannot and should not constitute the *substance* of the enterprise. The works need to stand before the public on their own, with less necessity for support and translation.

Part of the problem may have been that many of the artists—particularly those from Mexico—are very young, still in their early twenties. And while there is certainly a virtue in giving opportunities to younger artists, it also carries disadvantages, for many of the younger artists were not yet successful, able to render their ideas visually.

Indeed, inSITE's virtues were often its liabilities. Unlike Documenta, or Sculpture Münster, or Site Santa Fe, or the Venice Biennale—all of which, manifested curatorial consistency, being overseen by a single curatorial intelligence—inSITE was the product of four different, autonomous curators. While the resulting pan-Americanism was refreshingly egalitarian from a conceptual perspective, the viewing experience was disjunctive: the quality and experience of the artists varied enormously, and there was clearly no overarching vision linking the various installations.

This disjunctive disconnection was evident in other aspects of inSITE—at the gala opening, for instance, where the guest of honor was Laurie Anderson. Anderson became almost emblematic of inSITE, for her distinctive gamine image was featured prominently in the double page advertising spreads for the event that appeared in *Art in America* and other publications. And yet how she connected with any of the inSITE's themes—bicultural collaborations; the activation of public space; the historical, social and cultural underpinnings of this unique geographical zone—was never articulated or even suggested, either by the organizers or by Anderson herself. Indeed, she never once in her entire performance acknowledged that she was here, in San Diego, to inaugurate a sequence of cultural events. The only places she ever acknowledged in her act were Europe and New York. San Diego was, clearly, merely another gig in her schedule. Her disconnection, from the event that she was hired to inaugurate, did nothing positive for inSITE.

Kurt Hollander, "Rubén Ortiz Torres" en *Poliester*, verano, 1998.

Aunque Detroit creó los automóviles como los conocemos hoy, California es en donde se convirtieron en una cultura. Todo el mundo lo sabe: Los Angeles no es realmente una ciudad como una red de autopistas que enlazan a varios suburbios; el sur de California es apenas una versión ampliada de lo mismo. En gran medida, el rock de los chicos blancos nació en las cocheras de los suburbios de Los Angeles; los músicos entonaban canciones de amor a sus propios autos. Todo un género de *road movies* de Hollywood tenía como protagonistas a automóviles y, al mismo tiempo, la escena de la persecución en auto ha sido un elemento central de Hollywood durante décadas. Como toda cultura californiana va acompañada por una contracultura, los *low riders* (vehículos achaparrados) han señalado el paso para las alternativas automotrices, creadas por chicanos y negros y presentes sólo en el área donde la hidráulica pesada está fuera de la ley.

En *Alien Toy/La ranfla cósmica*, obra realizada específicamente para inSITE97 en San Diego y Tijuana, Rubén Ortiz, artista mexicano transplantado al sur de California, personalizó un famoso *low rider* para que asemejase un automóvil de la patrulla fronteriza. El automóvil achaparrado original se llamaba *Ewicked Bed* y fue construido por Salvador Muñoz, otro mexicano domiciliado en California. A diferencia de los vehículos achaparrados tradicionales que casi siempre se fabrican en el Chevy Impala, Muñoz optó por trabajar con una camioneta de carga, y aún más iconoclasta, un automóvil Nissan

importado de Japón. La camioneta está automatizada para permitirle abrirse de tal manera que las puertas y capotas giren a altas velocidades mientras el extremo delantero se mueve en círculos. El vehículo es completamente inútil para el transporte en especial dado que tuvo que sacarse el motor para permitir la acción de giro, sin embargo, se mueve de maneras previamente no imaginadas por los expertos en automóviles.

Como un transformador de las caricaturas japonesas, el *low rider*, de Muñoz ha sido convertido por Ortiz de un vehículo de terreno en una nave espacial. El impulso que sustenta a la espectacular creación no son sólo los efectos especiales cinematográficos, sino más bien el comentario social acerca de la carrera entre la patrulla fronteriza y los mexicanos que tratan cruzar ilegalmente. El video que acompaña a la pieza creada por Ortiz y proyectado desde el interior del vehículo mismo, pasa de imágenes del juguete del personaje del *Juguete Extraterrestre*, otros *low riders*, y alienígenas parecidos a ET y OVNIS. El video comparte mucho con la reciente película *Hombres de negro*, quizá uno de los únicos filmes de Hollywood que socava la asociación entre los extranjeros ilegales y los invasores del espacio, y representa una visión más humana e inteligente de ambos tipos de extraños. El doble sentido del término *alien* (extranjero, extraterrestre) ha sido empleado demasiado a menudo para satanizar a los inmigrantes, especialmente en las películas de horror de Hollywood de la década de 1960 que equiparaban a los comunistas con los invasores del espacio, empeñados en apoderarse de las almas de los ciudadanos norteamericanos decentes.

Larry Herzog, "A New Tijuana needs a new image", en *The San Diego Union Tribune*, marzo 1, 1998.

If Tijuana is to have a renaissance, it must take its cue from history. There must be a significant physical transformation of the image, from border town to global metropolis. Tijuana must reinvent itself.

The place to begin Tijuana's face lift is at the boundary line. At San Ysidro the border looks like a cross between military encampment (old and new fences, barricades, helicopters, border Patrol vehicles) and swap meet (parking lots, shopping areas, and warehouses strewn haphazardly across the zone). The message of the landscapes seems to be: This is a pass-through space, so move on up the road to wherever you are going. One of my students, doing an observation exercise near the border crossing, was told by a Customs official that she could not stand around and take notes. Waiting (loitering), she was informed, is not encouraged near the boundary.

This may not be the message that city officials on either side of the border want to convey to 21st century visitors or investors. Certainly the task of guarding the boundary needs to continue, but why not aim to allow the surrounding space to celebrate the new climate of binational cooperation and confidence in free trade and global business. Buildings, commercial developments, parks and other new projects should be allocated for safe walking. Well designed transit connections are needed. Public art and landscaping would not only upgrade the image of the boundary zone, they also could be strategically used to screen some of the less pleasant, but necessary border monitoring activities.

More revenue and jobs alone may not create a Tijuana Renaissance. Tijuana's new identity must be built around its image to outsiders. High officials and corporate leaders in emerging global city-regions from Barcelona to Berlin realize this. In Berlin, leaders have built a red observation platform called the Info-Box to allow visitors to view the reconstruction of one of Europe's greatest town squares, the Potsdamer Platz. In only two years, over 2 million people have used it. Barcelona's explosion as a business center was fueled by its incredible physical and architectural renovation.

It is time to put this approach to work in San Diego-Tijuana. Already there are steps in the right direction: international art festivals like inSITE-97 that celebrate public art at the border (it would be nice if inSITE installations could be made permanent); a movement in Tijuana to upgrade the murals under bridges and freeway overpasses; well-designed buildings like the Center Cultural de Tijuana, a globe-shaped, earth-toned architectural signature on Tijuana's landscape. San Diego can make an important contribution, too. Elevate "design" to a higher priority in planning along the boundary line, and in landmark public structures (like downtown library) that will enhance the image of the region.

Introduction

inSITE has been described as the single most transcendental and enduring experience of artistic exchange and cooperation between Mexico and the United States. It has also attained international stature in the areas of "border art" and "public art," and as a collaborative encounter among government and private agencies and organizations and artists. Following the first three versions of *inSITE* – in 1992, 1994, and 1997 – we wanted to evaluate *inSITE*'s meaning as part of the blossoming sociocultural interaction between people of the United States and of Mexico, and as a fresh perspective on what it means to make urban, intercultural art. We began with the following hypothesis: that *inSITE* is something apart from other kinds of public art – which create monumental murals and bring museum works to the street – and that it also transcends reductionist or dualistic conceptions of nationalism in order to offer, in exchange, spaces that address identity art and multiculturalism.

Guided by these objectives, we reviewed the border region's principal artistic activities, from Chicano art to other kinds of mural and graphic art, from the Festivals of La Raza and the Border Art Workshop to recent arts happenings. After reviewing documentary materials and interviewing artists and cultural advocates in Tijuana, San Diego, and Los Angeles, we compiled an array of perspectives on the ways in which visual artists seek to represent border cross-convergence and conflict.

The core of our analysis centers on *inSITE*. We examined the various printed products that discussed the programs developed in 1992 and 1994. And in 1997 we had an opportunity to do fieldwork in Tijuana and San Diego. We reviewed the preparation of the installations, followed the exhibition from September through November of that year, and interviewed participating artists and artists who were not directly involved but who live in the region, specialized and nonspecialized audiences, organizers, curators, and art critics.

We also analyzed the information presented and opinions expressed in the print media (dailies and periodicals) regarding *inSITE* 1994 and 1997. Our goal was to determine the different repercussions these exhibitions had in the press of the two countries and the criteria by which *inSITE* was evaluated in the Mexican versus the U.S. media. The 197 newspaper articles that were generated as a result of the 1994 version and the 241 articles that appeared in 1997 and 1998, many of them in leading international art journals, give some idea of the level of interest these versions provoked.

Charlynnne Cureil and Alejandro Huidobro served as our very efficient research assistants during the field research and the compilation of a photographic archive. Carmen Cuenca and Michael Krichman, the primary organizers of *inSITE*, generously offered their collaboration, giving us access to a full range of information on the three versions of the program. In fact, they became so interested in the product we hoped to develop out of our research that they provided personal, institutional, and economic support, all the while respecting the autonomy and independence of our effort. It is not possible here to recognize all of the *inSITE* personnel who provided assistance and all of the artists and critics who agreed to lengthy interviews – their names appear in the text along with selections from our conversations – and the researchers and cultural advocates in Tijuana and San Diego who facilitated our undertaking.

We wish to acknowledge support from our respective academic institutions, El Colegio de la Frontera Norte (J. M. Valenzuela Arce) and the Universidad Autónoma Metropolitana (N. García Canclini), with special thanks to the FONCA of Mexico's National Council for Culture and the Arts (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) and its president, José Luis Martínez, who provided the principal financial support for the present study.

Forms of Resistance, Corridors of Power

Public Art on the Mexico-U.S. Border

José Manuel Valenzuela Arce

*Dedicated to Tomás Ibarra
and Amelia Malagamba*

Introduction

Current cultural debate places special emphasis on the processes of creating and re-creating cultural frontiers, visualizing these zones not as barriers but as points of crossing and contrast, of intersection and interstice, of appropriation and resistance. Borders are spheres of changing social relations; because of this feature, single-faceted interpretations can contribute little to our understanding of these national delimiters. Mexico's northern border, for example, comprises interstitial and rooted spheres subject to intense processes of transculturation, reinvention, resistance, and cultural frictions. It encompasses specific themes of conflict, such as deep-seated hostilities over the shifting of the international frontier following the United States' defeat of Mexico in the Mexican-American War in 1848. Under the redrawn border, Mexico lost half of its territory to the United States, and hundreds of thousands of Mexicans were suddenly transformed into residents of an alien land to the north of the new dividing line. Along with the new borderline came new origin myths, new identities, new languages. Also emerging on the scene were new mythical figures of social resistance, like the *bandoleros* who appeared in the second half of the nineteenth century.

Another element that defines the border is its heterogeneity. The border region encompasses: (a) dozens of indigenous groups whose territories were split by the 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo and whose members now live on both sides of the frontier; (b) strong regional differences along the length of the border; (c) a diversity of ethnic groups; (d) important differences in gender balance; (e) a range of identity markers adopted by the region's youth (Pachucos, Chólos, hippies, rebels, surfers, punks, rockers, Goths, and Ravers); (f) sociocultural "disencounters" triggered by escalating racism, stereotyping, and prejudice; and (g) an interweaving of cultures as people from many regions converge on the border as participants in the intense migratory flows that populate this region.

And over all of these defining elements of border relations, there are sociocultural processes rooted deeply within national contexts and within symbolic allegiances to an imagined nation that led each domain to mark out and defend its areas of authority. One result is that 360 people have perished trying to cross the border into the United States, a virtual funeral procession created by institutional actors – agents from the U.S.

Immigration and Naturalization Service and police from both sides of the border – and vigilantes and members of white supremacy groups. The other element that originates in a national vision and leads to the transformation of border zones and to a redefinition of the national project, and which constitute aspects that are closely tied to the social and economic influence of "México de afuera," are the fraction of Mexicans who reside outside of their nation's territory. These individuals are equal to one-fifth of Mexico's population, and their remitted earnings represent Mexico's third-largest source of foreign income. The existence of this group also carries foreseeable implications regarding double citizenship and the right to cast ballots from abroad in Mexican elections.

This essay will examine the various experiences of inSITE97 from the perspective of these transborder cultural arenas (understood as foundational and interstitial). It will also give special consideration to the circular processes of cultural feedback and exchange through which influences flow in multiple directions. These processes are clearly visible in the area of mural art. Mexican artists influenced Chicano mural art, whose practitioners absorbed and re-created this art form in a broad range of border environments.

The influence of Mexican art on Chicano artists has been widely documented, but little research has been directed toward demonstrating the reverse; that is, that Chicano art has influenced Mexican artists. Many Mexican artists have recognized the merits of this rich body of work, standing in direct opposition to those who view Chicano art as an inferior genre, suspiciously similar to popular art. But while there has been little research about Chicano art's impact on Mexican artists, there have been virtually no studies of Chicano art's influence on the popular forms of expression in Mexico. We know very little about the circular, almost osmotic processes of artistic exchange that cross and re-cross the border, or about their repercussions on the development and self-identification of groups who have reclaimed important elements from the production and symbology of Chicano murals. This is especially visible in poor neighborhoods on Mexico's northern border, where one finds murals created by Chólos and the more rare but important artworks that have come about through transborder collaborations.

The aim, then, is to place inSITE within this complex scenario of the transborder artistic experience in order to identify its unique contribution to the

interpretation of border-zone cultural processes. To visualize from the border, we must bend borderlines into bridges, see reality through the interstitial spaces that elude formal delimiters, discuss the dimensions of difference, re-envision ourselves as existing at a linguistic crossroads and at the apex of interculturality. Our insertion in the border zone places us, by definition, on a geographic and a national threshold. But our border position also obliges us to redefine the relationships that influence the creation of art, the engagement between text and context, the meanings of living within a society, and the associations established between that society and art.

Chicano Art

Chicano art is an art of symbiosis, defined by layers of transborder interaction. It develops out of a collision between U.S. society and Mexican society. The border carries a diversity of ethnic identifications and cultural traditions, engraved in border experiences, as in Gloria Anzaldúa's "Nepantla" (1993). Logical, then, that Chicanos would embrace Mexican symbols and Mexican mural art when shaping their referents of social and political resistance and redefining their place in U.S. society. The Chicano Movement and Mexican mural art coincide in the belief that art is a powerful resource for social change, a positive channel, not for mourning the past, but for portraying potential realities, alternative paths leading toward coexistence. But Chicano mural art is not an afterthought to a fully developed Mexican mural art. Instead, it marks a new beginning. Mexican and Chicano mural art converged in an imagined metaphor, in an original and mythical re-creation.

The spark of Mexican mural art was fed by the winds of revolution early in this century. Although the genre was later integrated into the political project of Mexico's post-revolutionary governments, it retained its sharp edge, its critical voice. This empowered the muralists to propose a more just, less racist society, one with a strong socialist vein, and one in which workers (and indigenous peoples, peasants, and others among the oppressed) played a noble role as protagonists of a civilizing project in the history of the nation. Meanwhile, dominant social groups – the oligarchs, regional political bosses, and political, military, and religious elites – were portrayed as a disgrace to the country's history. This message was not lost on the elites. In her "Homage to Diego Rivera," Frida Kahlo recounts that the mural paintings of her "adorable monster" were not only subjected to attacks in the press; they were also assaulted and vandalized by "women of class" and "well-educated young people." Acting in the name of morality, these individuals threw acid on the murals, attacked them with parasols, slashed them with knives, crying, "Long Live Mexico" and "Long Live Christ the King."

Nationalism and figures like José Guadalupe Posada are generally considered to be among the driving factors that shaped Mexican mural art. Its themes tended toward social conflict, the obligations of the governing elite toward the exploited classes, and political conflicts over the composition of anti-capitalist national projects and socialist liberation (Raquel Tibol 1983). Mural art's impact was consolidated in the 1930s, when Mexico's "three masters" painted numerous works in the United States. These murals brought them recognition among U.S. artists and intellectuals, as Laurence P. Hurlburt notes in his writings on the U.S. murals by Rivera, Orozco, and Siqueiros. These include Orozco's *Prometeo*, at Pomona College in Claremont, California, painted in 1930, Siqueiros's paintings on Olvera Street in downtown Los Angeles, and Rivera's murals in San Francisco, Detroit, and New York. Besides the legacy that these artists bestowed through their work, the three also sparked the so-called Mexican invasion of the 1920s and 1930s, which established new foundations upon which to form cross-border connections through art. These connections included U.S. artists' survey trips to Mexico, to experience firsthand the tremendous power that was expressed in the murals. Irrefutable proof of the level of recognition awarded to these muralists' work is found in the popularity of Diego Rivera. The exhibition of his work at the Museum of Modern Art in New York in 1931 broke all prior attendance records. It attracted an audience of 56,575 – twenty thousand more than had attended any prior show of a single artist. Also without precedent was the inauguration of Rivera's mural in the Art Institute in Detroit, which was attended by more than 86,000 persons (Hurlburt 1989).

These three Mexican artists created artworks that resonate deeply in the daily lives and hopes of the Chicano community. In the 1960s, the Chicano community adopted their messages and made them an integral part of the debates ongoing during that decade: a suffering people, as portrayed in *Prometeo*, indigenism, ancient and modern-day migrations, the devastation of millenarian cultures. In addition to *Prometeo* (in which the creator-destroyer hero offers himself as sacrifice), these works include other pre-Hispanic figures – Quetzalcoatl, indigenous motifs, human sacrifice, the Conquest – along with industrialization and portrayals of socialism in the figure of Lenin, all images that have been linked to Chicano cultural resistance.

Chicanos have identified strongly with Diego Rivera, whose art gives primacy of place to labor and the working class, although Rivera's treatment of progress, science, and technology remains ambiguous. In his mural at Rockefeller Center, which exalts social change, he portrayed industrial technology as the capitalist's tool and he featured Marx, Lenin, and Trotsky. In Rivera's vision, the hands that move the world are polychromatic, in

direct opposition to the racist views prevailing in the United States and elsewhere at the time the work was created. Rivera painted the racism of the Ku Klux Klan, slavery, and the struggles of U.S. patriots and abolitionists. In Rivera's mural, Lenin extends his hands to a soldier and to a pair of workers, one Anglo and one African American. Broad sectors of the U.S. population found this depiction unacceptable, even demanding that the mural be painted over.

Chicanos' social reminiscences sparked a complete restoration of their historical memory, at the core of which lay origin myths and an early indigenous existence re-created in Siqueiros's art, with its strong images of Indians and peasants. Siqueiros also fought against the currents of imperialism, fascism, and racism in his portrayals of the living conditions of the poor. His murals combine tremendous force with strong interpretive power. One example of this admixture is *América Tropical*, in which an American Indian is crucified beneath a bald eagle, national symbol of the United States. Antonio Rodríguez stresses that, for Mexico, Mexican mural art's representation of a Golden Age gave expression to the passions of the people. In the United States, by contrast, it molded modern human values into a bridge to a hyper-technologized future, a utopia in which the workers, the people, become the guiding principle of the universe (Rodríguez 1983).

Chicano mural and graphic art from the 1960s and 1970s is interlaced with the anti-colonialist and anti-racist movements of those decades. This art asserts the presence – and the cultural dignity – of the Mexican population in the United States. More than a century after the Mexican-American War, which marked the beginning of a continuing process of social subordination and ethnic discrimination, a sociocultural system was still firmly in place in which ethnicity played the determining role in defining a person's options and opportunities. Nearly 100,000 Mexicans were denied their nation when the U.S.-Mexico border was redrawn in 1848. They were later joined by many, many more. Some arrived in the waves of Mexicans fleeing their country in moments of national upheaval – the Porfiriato, the Mexican Revolution, land dispossessions. Others were drawn by the demand for labor in the United States, where the agricultural and service sectors had a nearly insatiable need for workers.

The extent to which institutionalized racism permeated U.S. society is well known. It suffused the educational, labor, and penal systems; it divided neighborhoods; it engendered political and cultural divisiveness. In the mid-1960s the Chicano community, following a path already traced by African Americans, developed an important political discourse in opposition to racism and inequality. The core of the Chicano response revolved around protests against colonialism, racism, discrimination, U.S. military interventionism, and the Vietnam War (in which minorities, especially

Chicanos, were dying in disproportionately high numbers). These were also the years of the counterculture, in which young people fiercely questioned the underlying assumptions of daily life and official culture through debates and also through behaviors variously labeled as hedonist, pacifist, antiauthoritarian, collectivist, and breaking all norms of Puritan sexuality. The other major movement of this period was the Women's Movement, which was broadly critical of a society anchored in patriarchal discourse and which placed biopolitics at the heart of sociocultural change.

Chicano art re-created central aspects of this popular culture. Tomás Ybarra-Frausto offers an interpretation of this sequence in his examination of Chicano art through related or parallel artistic developments, such as the saint-makers (*santeros*) of New Mexico. Between 1821 and 1860 the *santeros* developed a visual iconography in missals, prayer books, and paintings. Their art constituted an embryonic translation of Mexican popular art among a population that had been bisected by the redrawn boundary of the Treaty of Guadalupe Hidalgo. The saint-makers carved saintly statues and altars with Christian saints, but they also made images that incorporated older motifs of ancient customs, idealized landscapes, and a dreamed-of homeland. They introduced sacred images, especially the Virgin of Guadalupe, into calendars that would hang in the kitchens, parlors, and bedrooms of a Mexican population (Ybarra-Frausto 1983, 1990, 1991). The images were thus fused with the cultural practices of everyday life – the life of the barrio, the pulque stands, religious icons, saints, altars, tattoos, Cholos, saint-makers, offerings, and small artistic renderings in thanks for miracles performed. The waves of migration carried many Mexican artists to the United States. Some worked as illustrators for Spanish-language newspapers like *La Prensa* in San Antonio and *La Opinión* in Los Angeles. Others did illustrations or painted murals in shops, bars, and restaurants. They filled their neighborhoods with images of popular culture and pre-Columbian symbols, of Mexican heroes and religious effigies (Maciel 1991).

Over and above the clear influences of popular Mexican art that came from the resident populations of territories appropriated by the United States after the Mexican-American War and from later-arriving Mexican migrants, Chicano art also drew sustenance from Mexican mural art and the relationships that developed between Mexican and Chicano artists. Rupert García noted that some Chicano muralists worked in Mexico with Siqueiros and with Arnold Belkin. García also mentions Chicano artists' collaborations with Mexican artists who worked in the United States, such as Belkin, Gilberto Ramírez, Mario Falcón, and Gilberto Romero (García 1983, Goldman 1990).

Chicano artists took up many of the themes that addressed shared historical and cultural experiences –

pre-Hispanic symbols, images of the Conquest and of a prior idealized rural existence, class struggle, and a people at the nucleus of history. Chicano art flourished during the 1960s as an art imbedded in the social processes that characterize Chicano history. This was a public art, addressed to a community that had participated in the construction of new life referents (Goldman and Ybarra-Frausto 1991).¹

If we look at the recurring themes in the first period of Chicano art studied by Goldman and Ybarra-Frausto, we find that the key concepts in the graphic art and murals of this movement reflect the artists' immersion in the struggle to open new spaces for freedom and self-determination. These codes include: (1) the impacts of the Civil Rights Movement of the 1950s; (2) the Cuban Revolution and its resonance among young people throughout the world; (3) the farmworkers' movement led by César Chávez and Dolores Huerta, which culminated in the founding of the United Farm Workers and which engaged the political-symbolic dimension of the Virgin of Guadalupe and the engravings of José Guadalupe Posada and the Taller de la Gráfica Popular in the pages of *El Malcriado*; (4) the mark of the 1968 Student Movement and its violent, often bloody, engagements with the system; (5) antiwar protests during the Vietnam conflict through the Chicano Moratorium Committee, which organized multiple demonstrations, the last of which was a national-level protest held on August 29, 1970, in Los Angeles, where between 20,000 and 30,000 demonstrators were attacked by police and where *Los Angeles Times* reporter Rubén Salazar was killed; (6) the reawakening of the American Indian Movement and Chicano neo-indigenism; (7) the Women's Liberation Movement and the involvement of Chicana artists who introduced issues of gender into the movement and resurrected images of pre-Hispanic women or prominent women of post-Conquest Mexico, women like Frida Kahlo, who became the archetypal figures of Chicana feminism; and (8) the life of barrio youths, whose original cultural codes combined in a rich sociocultural expression in the barrios, in the jails, and in the households of Mexican and Chicano families (Goldman and Ybarra-Frausto 1991).

Simultaneous with the Chicano Movement, art began appearing in public spaces. These murals shaped new contexts in which residents of Chicano barrios posed new sets of questions. Community members worked alongside artists in painting the murals on fences and walls, catalyzing intense social processes of co-participation. While the Mexican muralists of the 1920s and 1930s decorated interior walls of public buildings, the Chicano artists' "canvas" was the barrio. The arguments that the earlier muralists developed in their art were influenced by the broad polemics of the Third and Fourth International Communist Congresses; Chicano artists' interlocutors were the residents of the barrio. The

Mexican muralists were highly trained and specialized artists; Chicano artists were self-trained members of the community.²

The linking of Chicano art with the community's interests, demands, and cultural resistance came about through the artists' own experiences; they originated from within these communities, and most were members of the working class. They turned to public space as an arena for artistic expression and also as a battleground upon which to wage political war using murals and graphic art, which also serve to document Chicano history (Garcia 1983).

Although there are few studies that record the influence that Chicano artists have had on Mexican artists, some researchers, David Maciel among them, have documented an increase in contacts between the two groups beginning in the 1970s.³

The Wide-ranging Legacy of Border Mural Art

In border cities, inequalities collide and converge, are reinvented, and become complementary. Public art contributes to the assignment of new meanings to spaces and borders. It embodies elements that redefine borders' meanings and cognitive aspects, but it also partakes in laying claim to symbols. This was true of the great murals of Mexico's post-revolutionary period, which spoke to an audience that was illiterate yet fully versed in the basic codes with which the artists expressed their vision. Chicano artists' critical appropriation of elements from Mexican mural art opened up new ways to link members of their community. With this act, Chicano artists were duplicating the efforts of a cadre of African American artists who used mural art to present their political alternatives for a more just multicultural society. In the latter case, however, the artists were not addressing an illiterate population but groups who spoke different languages and practiced different cultural traditions.

Graffiti is another expressive form that has contributed an important thread to the urban fabric, especially through Cholos' spontaneous inscriptions, with their angular calligraphy and letters that allude to Cholo power and to the barrio. The letter R represents power. The number 13 holds a cabalistic ambiguity, but it is also the thirteenth letter of the alphabet, the M, which stands for Mexico or Mexican or marijuana and the *vida loca*. Urban graffiti is also the medium of choice among "taggers," a group whose bold blitzes first appeared in New York in 1972, an offshoot of hip-hop, alongside rap and break-dancing.

The key defining feature of urban space in Mexico is social inequality. In the United States, social inequality is compounded by differentiation and segregation along ethnic lines. The linkages between these themes in Chicano art and the daily lives of the Chicano community supported the development of a close relationship within Chicano society. Artists exerted

a strong presence in the spaces of everyday life, and barrio residents collaborated with the artists on many of the murals that formed the facades of their streets, walls, bridges, and buildings. Public art permeated intimate space, traced territorial boundaries, and constituted symbolic landmarks illustrating forms of cultural resistance. These influences rippled throughout the population and helped define barrio residents', especially the younger barrio residents', forms of expression. This happened, for example, beginning in the mid-1970s, when Cholos appropriated building walls, along with the symbols that define the threshold for membership in *la raza* vis-a-vis the global society and the dominant symbolic universe.

Because *choloismo* extends across a transborder environment, it has catalyzed vigorous processes of cultural exchange and led to the rediscovery of shared elements endemic to a common cultural matrix. In this context, the Mexican tradition of mural art that had influenced so many Chicano artists in past decades suddenly reappeared. It spread widely, but not in a search for artistic recognition or as a way to intervene in civic spaces. Instead, it surged up from the barrio with no greater ambition than to mark the barrio's boundaries, its symbolically identified territory. Creating murals continued to be a collective undertaking, but the participants were not artists with formal training or credentials. They were the homegrown sons and daughters of the barrio, Cholos with a sixth-grade education on average, working side by side in the creation of the murals. The process began with discussions of which elements to include and which individuals to portray as representing the barrio. The next step was collecting money for paintbrushes, rollers, and paint. The last stage was a rudimentary division of labor in which the more skilled members of the group would produce sketches, lay out the design, and paint the more detailed portions, while the remainder would fill in the less-complicated sections. The result was truly a mural of the barrio. Hundreds of murals appeared in this way, populating border cities and then extending into the areas from which the migrants came: Jalisco, Michoacán, even Mexico City.

Murals were transformed into symbols of identity and neighborhood pride. But this was also the source of their vulnerability, their susceptibility to attack by members of other barrios. In destroying a mural, one could humiliate the people who had created it. Even adults and children who did not self-identify as Cholos took part in the campaign against the murals, seeing this as a way to stamp out *choloismo*. They succeeded in destroying a huge number of murals, but new ones took their places and in a few cases (very few) some of the damaged murals were restored or re-created.

The retaking of public space through murals and graffiti re-created symbols of identity. Religious elements proliferated in this art, especially representations of the

Virgin of Guadalupe (though more as a cultural identity marker than as a sacred image) and the crucified Christ, whose anguish was seen as paralleling the sorrows of the barrio. Tricolor mestizo angels, each shedding a tear, were also common in this new art. Added to these elements borrowed from popular mysticism, Cholo murals also incorporated national icons such as Pancho Villa and Emiliano Zapata. Alongside these national heroes stood pre-Hispanic figures illustrative of the people's dignified heritage. And dominating over all of these many elements were indigenous women and warriors, the founding figures of victimized, but undefeated, united identity.

The third array of symbols includes idealized images of homeland, nostalgic evocations in frank juxtaposition to new and modern urbanized spaces. A return to intimate space appears as an escape from the modern contexts of danger and violence. Another element in the series is the life of the barrio, defined from the perspective of the "*vida loca*," a vision that fuses violence, drugs, jail, and death. The *vida loca* implies ceding control over one's destiny, living on the edge, violating meanings. It encompasses ambush by delirium, the existence of death, the nearness of death, the heat of the blade as it penetrates the skin, the flash from the gun barrel, often announced only by the sound of the speeding car that is the source of the indiscriminating spray of bullets.

The Cholo and the Chola are both motif and image on these walls. These spaces set up an interplay of images where, sometimes, the mural is transformed into flesh and blood. The murals re-create and express the sociocultural relations that exist within the barrio. The murals reproduce the cognitive maps and markers that have been defined by the barrio, by the *clikas*. They portray machismo, misogyny, loyalty, sentiment, power symbols, hatreds, and enemies. The murals constitute urban altars and aggregated epitaphs to purified identities.

There are broad differences between the social practices and prospects of Mexican Cholos and Chicano Cholos. I have discussed these differences, and the similarities, elsewhere (Valenzuela 1997, 1998). At this point, it suffices to underscore that the murals painted by Cholos in Mexico form part of a widespread artistic legacy that reemerged in Chicano barrios and from there found its way back to the working-class neighborhoods of the Mexican border region.

Border Art

One of the most important events for the creation of a transborder arts environment was the 1984 version of the International Festival of La Raza, or FIR (later titled the Border Festival).¹⁴ Amelia Malagamba and Gilberto Cárdenas served as the creative spark and key promoters of the plastic arts portion of this event. The International Festival brought together artists and

intellectuals from both sides of the border to present their artworks: the plastic arts, theater, music, film, video, dance, and forums for analysis. The FIR was a pioneering venue in which artists (especially Mexicans and Chicanos) could come together on the basis of shared cultural themes. The International Festival constructed bridges across the border, allowing artists on one side to reach a better understanding of the concerns and the work of artists on the other side. And it also created a place for reflecting on the nature of cultural boundaries, enhancing mutual understanding among dozens of artists from both sides of the border (Cárdenas and Malagamba 1988).

In addition to the International Festival of La Raza, a number of other events have been very significant for border art. One is the Border Art Workshop (Taller de Arte Fronterizo, or TAF), established in 1983, whose participating artists include Guillermo Gómez Peña, Richard H. Lou, Roberto Sánchez, Michael Schnorr, David Dávalos, and María Eraña, among others. The special problems of the border are at the center of all projects done by the Border Art Workshop, which has a strong commitment to the border community and particularly to its marginalized and forgotten members. The TAF also defines its role as multi- and interdisciplinary and multicultural.

María Eraña has described a number of transborder arts projects undertaken by the Border Art Workshop. In 1987, a group of artists – including Guillermo Gómez Peña, Berta Jottar, and Roberto Sánchez – met at the tomb of Juan Soldado (a popular saint of the migrants). From there they set out for the border, picking up found objects along the way, and they then combined these found elements to construct an altar in San Diego's Balboa Park. In 1988, a giant feathered serpent, Quetzalcóatl (created by artists Gerardo Navarro, Hugo Sánchez, and José Martínez) wound its carnival way through downtown Tijuana and then headed for the international frontier, where it was incinerated in a ritual of music and dance. In 1990, artists from the Border Art Workshop returned to the streets to condemn the increased use of violence against undocumented migrant workers. They also erected altars and wooden crosses in memory of migrants who had died attempting to cross the border. In 1991, in a cry of condemnation against U.S. offenses, Carmela Castrejón converted the border fence into a gigantic clothesline. From it she hung bloodied garments to represent the victims of U.S. bombings in the Gulf War and innocents killed in the institutionalized and supremacist violence on Mexico's border with the United States (Eraña 1993).

The most complete recounting of the experiences of the Border Art Workshop and the artwork of other border groups like Las Comadres appears in the exhibition catalogue *La Frontera/The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience*, coordinated

by Kathryn Kanjo. This catalogue is the product of a collaboration between the Centro Cultural de la Raza^v and the Museum of Contemporary Art in San Diego.^{vi} Madeleine Grynsztejn noted that the works presented in this exhibition were defined by a "formal and intellectual hybridism" and that collage is their formal language. *La Frontera/The Border* constitutes one of the most noteworthy examples of cross-border artistic expression; thirty-seven artists took up the challenge – to cross borders. The line separating Mexico and the United States provided a shared repertoire from which the artists created representations of their own experiences and re-created the thresholds of ethnicity, class, race, and gender. The circularity that was intrinsic to this exhibition made it possible to reinvent the border, to redefine it, to reclaim it, to redraw it according to the multiplicity of cultures that comprise it – or, as Patricio Chávez suggested, to consider the border "as the link within a cultural zone hybridized by migration."

Any discussion of transborder art would be incomplete if it failed to mention the mural created by Malaquias Montoya in Tijuana. Montoya, a highly acclaimed Chicano artist, defines his art in opposition to traditional, "domesticated" forms. For Montoya, in today's capitalist world, art must be protest; it must be liberationist, political, and popular. In an early essay, Malaquias Montoya and Lezlie Salkowitz protested the fact that institutional, corporatist, and governmental agencies hold control over many artistic projects. They exert their control through grants, and their aim is to transform art that is rooted in community struggles, to take it and turn it into decorative art, uncommitted to any cause and apathetic toward the evils of genocide, racism, and hunger (Montoya and Salkowitz 1983).

An artist cannot erase his or her own personal experience. Quite the contrary; how the artist gives expression through his or her work is founded on personal experience. Malaquias Montoya was born in New Mexico.^{vii} He spent a part of his childhood working in the fields of California, alongside his father and brothers. The Montoya family harvested grapes, peaches, and apricots and lived in the San Joaquin Valley, near Fresno. Growing up in rural California, Montoya witnessed firsthand the experiences of Mexican migrants in the United States, the so-called wetbacks or *alambristas* (literally "fence jumpers," but used to denote undocumented immigrants). He also witnessed their distress when they fled to escape Border Patrol agents making their rounds of farms suspected of employing migrant workers. He saw them running, half-naked, when the "migra" conducted night raids. This seminal experience was intensified when the agents mocked and insulted the workers, many of them older, even elderly, men. Montoya felt the anguish and embarrassment that the children of these workers would feel at witnessing their fathers' humiliation.

When the Montoya family left the countryside for the city, they discovered that the ethnic tensions they had witnessed in the agricultural sector, illustrated in the workers' vulnerability, found a parallel, complementary urban expression -- in urban poverty, racism, injustice, and police abuse. These experiences from his early years would later merge and find expression in Montoya's art. More important for his evolution as an artist than his years at university was Montoya's discovery of the Mexican muralists in the late 1960s. The hollowness he had found in European art suddenly gave way when Montoya encountered this new means of expression, this new language. Montoya adopted the foundational motifs of the muralists: the pre-Hispanic era, a re-creation of the lives of the people, and the presentations of alternative modes of existence. His personal synthesis derived from a combination of his drive toward artistic creation and his memories of unforgettable childhood experiences: a firsthand acquaintance with the working conditions of Mexicans and Chicanos in the United States, racism, and poverty.

In 1987, as part of the International Festival of La Raza, Malaquías Montoya created one of the first murals painted by a Chicano artist in Mexico. Located in the offices of the Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, Montoya's mural presents the historical and cultural symbiosis between Mexicans and Chicanos. (In 1994, the artist reproduced the mural at El Colegio de la Frontera Norte [COLEF].) The mural depicts a border history, complete with national heroes like Villa, Zapata, and the Flores Magón brothers; with patriotic symbols like the Mexican flag and the Virgin of Guadalupe; with idealized rural landscapes; with the people's efforts to defend themselves through peasant and labor organizations; and with the youths of the barrio, the Pachucos and the Cholos. Women also hold a central place in Montoya's mural. His women are strong and determined, in stark contrast to the traditional portrayal of women as weak and indecisive. Montoya also paints broad aspects of social struggle -- against exploitation and racism -- that go beyond the Mexican or the U.S. context.

At the center of Montoya's mural, a crucified migrant (crucified with barbed wire, a symbol of the border) is rescued by a strong woman, "a virgin of Guadalupe." She lowers her son from the cross and offers him a passport promising freedom of movement, devoid of any restricting flag motifs. To the sides we see Mexico's national heroes, Zapata and Villa on one side, the brothers Flores Magón on the other. They are the historic bedrock, showing the people the paths to follow, paths that are re-created in popular memory and that underpin modern struggles and a determination not to forget the past. Deeply embedded symbols of popular culture appear as well, with a narrator of oral history seated on a maguey: an indigenous balladeer, perhaps a

singer of the *corridos* that recount the history of our peoples and the dramas depicted in the mural.

This artwork's liberating premise contains a layering of multiple languages, including runaway slave Frederick Douglas, who sent letters to those still held in slavery admonishing them to fight for their freedom, arguing that only their determination to effect change could end the era of oppression. From Douglas, Malaquías borrows the maxim, "The limits of tyranny are defined by the tolerance of the oppressed."

Montoya's mural also depicts the youths of the barrio, but it avoids the stereotypical portrayal that reduces them to violence-prone delinquents. Their features are markedly indigenous, a single referent that both confronts racism and dignifies their indigenous heritage. Those who would pursue the impossible goal of trying to appear Anglo-Saxon, he implies, would do so at the cost of their illusions and their own self-esteem. The Chicano Movement fought to dignify a cultural tradition and to redefine a birthright by blood. Chicanos laid claim to Mayan, Aztec, and other indigenous images, and used them to reinvent themselves as a people, to give dignity to what heretofore had been elements that engendered only social exclusion and cultural shame.

Montoya's mural also alludes to the border of the 1920s and 1930s. These were the years of the Volstead Act and Prohibition in the United States, and the proliferation of bars, casinos, gaming houses, and brothels in Mexico, places to satisfy the needs -- for entertainment, alcohol, and sex -- of the North Americans who arrived in droves to the border cities of northern Mexico. During this period, Mexico's northern regions gained importance as cross-border "service centers," giving rise to the "black legends" that still circulate to this day. Concurrent with the proliferation of recreational outlets for the U.S. population, there was a reduction in employment options for Mexicans who found themselves in a disadvantaged position vis-à-vis people from the United States or Europe. It was in this context that the first labor uprisings began. This was also the era of a strengthening labor union movement focused on workers' demands for jobs. These themes appear in Montoya's mural as well; his gray figures represent gangsters and tourists in pursuit of illicit pleasures, all wrapped in the U.S. flag, though above them fly the red flags of organized labor. Montoya's mural shows us a universe where people still hold the power to pursue economic models that contrast those of neoliberalism, an economic project that has increased inequality and condemned millions to poverty and hunger.

Painting Tia Juana

Tijuana is a young city. Less than one hundred years have passed since it first gained visibility. With time, it has managed to shed the judgments that formerly identified border cities as "cultural deserts," encapsulated

them in "black legends," and stereotyped them as frozen images of violence, prostitution, and drug-running. In some border cities, art flourished: the fine arts, literature, theater, dance, performance art. Unlike places such as Monterrey, however, where the private sector has taken a leading role in sponsoring these types of activities, in Tijuana (and other border cities) the private sector has been apathetic toward cultural development. In the area of sponsorship of art and culture, the private sector has been notable for its absence.

The form and structure of Tijuana are the result of contradictory forces. Its broad streets, which record its debt to the automobile, contrast with its inadequate urbanization and a multitude of urban problems exacerbated by its broken topography. It originated as a tertiary economy, with an array of services developed to satisfy the tourists coming from California. The image of Tijuana in the first decades of the twentieth century was defined by bars, casinos, horse and dog racing, and prostitution, but also by its culinary offerings and artisan crafts. But this border is not so unidimensional. For much of the population of Mexican origin in the United States, Tijuana also means a place to be reunited with family, with friends, and with elements of their cultural heritage for which they can find no substitutes.

Several factors – Tijuana's isolation, the complex processes involved in a city with such a large fraction of immigrants (even today, half of Tijuana's residents were born elsewhere), and the development of a business and political class which has amassed great wealth but has little social veneer – help explain the general lack of interest in developing the city's cultural infrastructure and creating a wide range of cultural products. Even so, the resources for Baja California's cultural development were taking shape. The Autonomous University of Baja California (UABC) was established in 1957, building on momentum that had been mounting since the early 1950s. In 1955, the José Clemente Orozco School of Arts (Escuela de Artes Plásticas José Clemente Orozco) was founded in Mexicali, and the Art and Culture Circle (Círculo de Arte y Cultura) was begun in Tijuana. A few exhibitions were held, all somewhat precarious, but sufficient to awake an interest in the arts. This spark led to the Intercultural Exhibition (Mexico-U.S.) in 1963. Successive exhibitions, such as MEXPO 72, featured etching, painting, and sculpture, but the conditions were not generally encouraging (Rosique 1998).

The decade of the 1970s saw the construction of Casas de la Cultura in Mexicali in 1973 and in Tijuana in 1977. 1977 was also the year, in which the First Biennial of Fine Arts of Baja California took place, curated by Raquel Tibol. Yet it was not until the 1980s that one began to see in Tijuana the emergence of an infrastructure and the appearance of cultural arenas that would allow this city to participate on the national, and

sometimes the international, art stage. The Centro Cultural Tijuana was a particularly relevant player in bringing about this transition. It provided a permanent facility for exhibitions and for displays of artworks by national and foreign artists, and it offered an appropriate showcase for the presentation of work by Baja California artists. Also of utmost importance in this regard was the founding of the Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (now the Colegio de la Frontera Norte) in 1982. This institution gave crucial support to research on and understanding of sociocultural phenomena on the Mexico-U.S. border. I agree with Roberto Rosique's observation that, toward the end of the 1980s, one could speak of a professionalization of the arts. I would add that it was also during this decade that an arts community took shape, complete with infrastructure, ongoing production, new opportunities for dissemination (galleries, exhibitions, and workshops), and a more attuned public.

Against this background, artists constructed new spaces for interaction and established some cross-border arts venues. Chicano artists and Mexican artists met face to face and discovered their common interests, although some "disencounters" were inevitable. For example, unlike Chicano artists, Mexican artists have had little experience with collective, community-based art. And for Chicanos, the border is a political-military construct, an engine of sociocultural colonialism and a trap that captures thousands of victims through its mechanisms of racism and its violations of human and civil rights, while for Mexican artists, the border is a social landscape, an urban stage, although this perception is beginning to give way among artists who are re-creating through art the inherent tragedy of the border, who register its sorrow, its smell of fear, alarm, its lifeless stares, its frustrated hopes. Such portrayals, outlined here in the most general terms, constitute important exceptions on both sides of the border.

Because of the power of their work, the trajectory they have followed, and the acclaim they have received, several Baja California artists merit special attention for their role in border art.

Alvaro Blancarte (born in Culiacán in 1934) began his career making clay figures in his native Sinaloa. He studied in the studio/workshop of master engraver Erasto José Juárez, and he studied sculpture with "Diablo" Bermúdez. He later taught sculpture and painting at the University of Sinaloa for nine years, during which time he determined to make art his life's work. Influenced by the rise of public art and the political fervor of the 1960s, Blancarte joined other young people to cover walls with murals that depicted political causes and figures like Che Guevara, Camilo Cienfuegos, and Genaro Vásquez, all carrying the slogan, "We want revolution art":

At the time, there was not much public art. All of us were a little bit Siqueiros, a bit Orozco, a bit Rivera. What they proclaimed as the only truth – “the only way is our way” – was what we accepted. And the worst part is that we believed it.

Blancarte has created public art in Sinaloa and Mexico City, but also in Panama, Palestine, and the United States. In 1991, when he was living in Tijuana, he painted a mural in the Centro Cultural Tijuana to mark the tenth anniversary of the Center's founding. In the mural, he re-created the origin myth of the K'miai people, who now live in both Baja California and California, in Mexico and in the United States, following the division of their ancestral lands by the 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo:

As a child, I came to Tecate and met some of the K'miai. I remember how they would cross from one side of the border to the other without passports. I wanted my mural to recount a tale they told me about how First Man was born, the myth of the birth of First Man. The mural gives a complete recounting of the fashioning of the sacred animal, Coyote, created in a dialogue among the gods. Coyote was formed to safeguard creation and to follow Man until death. In part this is a reference to how First Man emerged from the energy of that time's abundance of animal life, animal force combined with the power of the full moon. The mural follows the appearance of the moon, delicate and tender in the beginning, rounding in the end to a huge full orb from which Man is born. The next phase in the mural is the birth of First Woman, Mej. I've painted her as a woman giving birth to the people. In fact, what she bears is a kind of life force, an energy. I ended the mural with the figure of a shaman. Much of the purity of our indigenous peoples has been lost, so I depict how a shaman, a wise man that we cannot yet understand, may come.

Blancarte participated in inSITE94 with *The Tomb/Magical Ritual*, in which he combined huge wooden posts and boulders to present his personal reconstruction of the rituals of death among the native peoples:

This is the custom among our ethnic minorities, at least those in Mexico's northern regions, the area inhabited by our indigenous tribes and many U.S. tribes. The last ritual was to cremate the deceased on a structure similar to the one I constructed. Of course, mine was more modern, following a different idea. It is also an homage to the fallen, to the marginalized.

Tijuana resident Marcos Ramírez Erre, a border interlocutor who grew up in Colonia Libertad, folded the experience he gained from building houses into his installation, *Century 21*, in the 1994 version of inSITE. Ramírez Erre constructed a ramshackle dwelling in the Zona del Río in Tijuana, immediately outside the Centro Cultural Tijuana. The Zona del Río contains much of Tijuana's most expensive real estate. Extending along the banks of the Tijuana River, this area was once home to junkyards and garbage – and a large population of the city's poor, new arrivals to Tijuana from other areas of Mexico.

Given the regional prevalence of irregular land tenure, Tijuana grew haphazardly, with minimal benefit of urban planning. In the Zona del Río, the poor settlers cleared the land and built their would-be dwellings of discards, recycled wood, cardboard, metal sheeting. Some residents even converted old cars or campers into provisional homes. But the area is one of the city's few flat spaces and it is close to the border. The channelization of the Tia Juana River removed the last impediment to settling the area (because it removed the threat of floods), and land prices skyrocketed. Together, these various factors awakened new interest in the possibility of developing the Zona del Río, and this interest led to land disputes and government efforts to evict the impoverished squatters.

The conflicts intensified with each successive period of urbanization and eventually served as an excuse for removing from their homes residents who had been living in the area for fifteen or twenty years. The first efforts to evict the squatters from their scratch-built community – christened Cartolandia, from *cartón*, the Spanish word for cardboard – took place in 1959 at a point on the international border very close to the San Ysidro border crossing. This first offensive, ordered by then governor Braulio Maldonado, culminated in the killing of a resident, surnamed Marín, and his son Carlos, by a soldier. Another son, José Luis, was hit in the head and suffered permanent mental impairment.

In 1973 Governor Milton Castellanos completed the evacuation of Cartolandia, an area he called a “festering pustule,” “Tijuana's shame,” and “a place of filth and disgrace,” and relocated its inhabitants. During the relocation, resident José Luis Marín saw the hated army personnel. His memories of the events of 1959 overwhelmed him, and he attacked the soldiers with a stick. A soldier responded, and José Luis lay dead.

In 1979 the municipal government returned to the relocation task. In the middle of the rainy season, it sent bulldozers into the settlement to demolish houses in the second section of the Zona del Río. The machinery did a thorough job, destroying a large number of homes. Undeclared, the residents organized and managed to remain at the site until January 30, 1980. At that point,

taking advantage of the fact that the Abelardo Rodríguez reservoir was filled to capacity, then governor Roberto de la Madrid ordered the floodgates opened in the early dawn and stipulated that no warning was to be given to the people downstream. The rush of water killed several residents, including six of seven members of the Flores Ruelas family.

Marcos Ramírez constructed a house like those of the original squatter settlers, a type of structure that has come to define the urban profile of the Zona del Río. He created an immovable symbol of resistance to machines, to the flood rushing down from the reservoir, to the greed of all those who had grown rich through land speculation. The cardboard houses of all of Latin America's Cartolandias, invoked in the songs of Ali Primera, sprouted in a modern space built on the history and the lives of the squatters. Marcos Ramírez's cardboard house rose like a pyramid that reclaims its place in history, condemning and uncovering what the cement cannot hide.

Marcos Ramírez's art is intermeshed with the social reality of the border. Its originality resonates with international characteristics. His public art forces us to think about life's important questions – on the border and in the contemporary world – from a new perspective. His art challenges proposals like California's Proposition 187, which would legalize the denial of healthcare and education to someone on the basis of a "reasonable doubt" about his or her immigration status, or Proposition 227, which would end the state's bilingual education programs.

I felt that by using this number, 187, I could photograph people and their jobs, the individuals who are employed in various occupations in the United States. I could show that Mexicans and Latinos are contributing their labor across all economic sectors. I determined to photograph hands, in images stripped of any identifying face. I reduced it to the simplest level, which is to work. I focused at the level of hands at work. One hundred and eighty-seven black and white 8 x 10 photographs mounted on metal plates, laid out on the ground, photos that captured the labor force in its various guises. There were 187 different kinds of work, 187 different individuals, men and women. I approached them with the same discriminatory criteria that the Border Patrol uses; that is, I chose them according to their appearance. The names of the 187 people were listed in a book, and the book was placed on a desk. By consulting the book, a viewer could identify whose hands these were – Pancho's, José's, Arturo's. We constructed a piece around a metal box that had several openings through which one could see the

interior, supposedly the workplace. For me, the metal box was the border, and the interior was California. Following Andy Warhol, I placed boxes one on top of another, to represent Mexican labor's contribution to the accumulation of these consumer goods. At the other end of the walkway were all the photos on the floor, telling the viewer that Mexicans are working, contributing. How else could one respond to 187? I was documenting that there are professionals in this workforce, politicians, lawyers, doctors, but presenting only their hands. This served to make it more universal; the hands could be those of Arabs, Asians, Palestinians in Israel, Tunisians in Germany, or Algerians in France. I didn't want hands that said 'this is a Mexican'; they had to have a more universal flavor.^{ix}

A major fraction of the San Diego economy is based on the military. Military installations and associated support services determine many of the city's characteristics, including some clearly distinguishable biocultural features, like the large numbers of young men with military-style haircuts. But most impressive is the military fleet, the heavily armed vessels that support a population of more than 300,000 military personnel and their families in San Diego. Very close to the coast, in San Diego's Museum of Contemporary Art, Marcos Ramírez installed his work *Love as a First Language*. If "in the beginning was the word," the word that gives meaning to the installation begins with a story a mother tells to her child, a modified version of Genesis. Her story antedates the human "disencounters" that produced the taxonomies and "differential values" that depend on the color of one's skin, an unknown standard when love filled the day and there was only one language. Ramírez's Babel gives rise to hate inhabited by words. His passionate Sing-Sing and powerful Acorazado mark the opposing poles of a continuum that defines human misunderstanding, even when hearts are the same color and "love is the first language."

Guided by the mother's tale, Ramírez constructed two hearts. He placed one outside the museum. This heart is metallic, armored, and camouflaged in shades of gray, like the warships that are its neighbors. This Acorazado is the life core of a militarized, seemingly indestructible, threatening city. Yet we can look, darkly, through slits and see its dim interior, after our eyes adjust to the lack of light. Inside waits a place of rest. Taking care to avoid the armored parts, a viewer can reach in and uncover its innermost elements. Inside the museum we find Sing-Sing, the Mexican heart, a translucent heart of metal bars. Inside is a bed, visible from every side. This is an open, passionate heart. It holds no great secrets. It calls to us to come close, to

come through, to enter, to rest within, to be trapped by the metal bars.

The third piece is a linguistic collage, constructed with letters from various alphabets, all intermixed and overlaid, comprising a clashing, integrating, explosive, stubborn discourse, hard as the metal from which it is made. But the letters rest on a bed of sand, fragmented softness, able to absorb language's cold, rigid parts, or an evanescent certitude that escapes, no more able to be held than time. A adjacent caption reads, "Language for expression; heart for understanding."

The conceptualization was to represent two hearts and let the audience decide which kind of heart it wants to have. I have another piece, a large metal grate with the phrase "language for expressing ourselves, heart for understanding one another," and it cries continuously. Another work contains a series of metal characters from diverse systems of writing – Hebrew, Arabic, Chinese, Greek, Latin, and Russian. I interlinked them, put one on top of another, some battling one another in a circle, all on an egg-shaped bed of sand. In some sense it represents time. The sand is like the desert, the cradle of civilization in arid lands, Mesopotamia, Egypt. These artworks speak more about language, and the two hearts speak of love. What sparked the creation of these works is the refusal to teach in Spanish, a right guaranteed in treaties in both countries, beginning with the Treaty of Guadalupe Hidalgo.

Marcos Ramirez constructed his most recent public work with a similar determination to examine the human condition in social relations. This work, *The Ultimate Game*, extends to the breaking point the contradictions inherent in our basic processes of socialization. Children are taught that winning is more important than being happy or living a life guided by human values. Instead, we find irrational arenas of symbolic violence that can become real; children commit mass murder as if they were play-acting the lead character in some film or video game that exalts violence. This is the context of *The Ultimate Game*.

I'm creating a playground, with a slide and a swing, the last word in the U.S. toy market, "the ultimate game." Bring your kids. Instead of swinging in a boring swing, let them swing over a bed of spikes. Let them slide down a slide with pitfalls concealed with branches, and an anti-aircraft defense system so they can't be attacked from the sky, and steel cables that can cut you in half and kill you. What if we bring all

the horrors of war to the playground, America's last bastion of innocence? Ever since I can remember, there were cowboy guns, and the game was to kill Indians. Nobody wanted to be an Indian, everybody wanted to be a cowboy. And then playing soldiers. Nobody wanted to play the Nazi, so you had to play one American army against another American army; everybody wore the same uniform. Now they've turned it into a sport, paintball, the survival game. And the kids are intrigued by the violence in electronic games. They're fascinated. In one game, when you shoot the critters on the screen, they bleed. Then you cut off their heads and kick their corpses. That game is really pushing the limits, seeing death as entertainment. So I told myself, I'm going to carry this game to its ultimate incarnation. I'll make this Jungle Game, with a perimeter of chain-link fencing and barbed wire. Inside there is a square measuring about 12 feet on a side and a turret with steps, and slides with wooden stakes underneath, Rambo-style spikes covered with branches, and impaling stockades like the Vietnamese camps we see in movies. It's a parody – but also a "heads up," a warning: "Stop and think where this leads. Is this a game you want your child to play?" This isn't a video game, this is real. You're creating little soldiers with a tremendous potential for killing and destruction. Is this really what you want your child to become? Pay attention to the games your children play.

Tijuana native Armando Muñoz (1954) created *Tijuana, Third Millennium*, known among local residents as "La Mona." This is "residential sculpture," a work of "anatomical engineering." It measures over 17 meters in height, weighs nearly 18 tons, and encompasses about 26 cubic meters of space. The work is anchored in a canyon in Tijuana's Aeropuerto neighborhood. It rises up from among humble houses, an enormous female figure, her body a home, complete with kitchen and narrow rooms, a home that allows an oedipal return to the maternal breast.

Muñoz awakened to art at the age of fourteen. He was working in a factory making wooden frames, and it was there that he made his first tenuous attempts at painting. He returned to painting at age 32, working intensely, almost as if making up for the lost years. He created his earliest sculpture in the first painting and sculpture workshop that was led by Carlos Castro in Tijuana's Casa de la Cultura. This was also where he conceived his project for building a monumental sculpture to pay tribute to the city of Tijuana on the 100th anniversary of its founding. This was the source of his

proposal to erect *Tijuana, Third Millennium*. The artist's original design called for a woman measuring 12 meters in height, though the work ultimately measured 17 meters, 60 centimeters.

I developed a system for the construction. The largest sculptures in the world – in Russia ([note: blank in original]) and in the United States (the Statue of Liberty) – are created with a pantograph, a construction method developed by an unknown inventor during the Renaissance. Using building techniques similar to those used in the Eiffel Tower, one can build a structure of this kind but whose interior's support is a system of diagonal braces. In other words, these structures have something akin to the Eiffel Tower inside of them to give them structural support. These sculptures are not generally livable, because their interiors are filled with cross beams. So I said, "there has to be a way to get around that." That's when I began thinking about a new system, using cement, to construct an anatomically realistic nude. In Russia and the United States, these figures are simple monoliths, with a human head and two hands, but they are not fully realized bodies. So I developed a system, what I call the cubic system, because these are, ultimately, pure, imaginary cubes.

The original concept was to create a woman to represent Tijuana, a female sculpture, a woman who bears children, like the city. But then I realized that, given the technical allowances of the construction method, I could build a hollow structure made of cement, except for the head and arm, which are made of fiberglass. Then I said, "hollow, space, like a house." My thoughts had still not reached the stage of an inhabitable house. I just wanted to make a house to test out my construction method, and the pretext was to construct a woman.

In the end I decided to go it alone (mostly for lack of support). Then I said to myself, "Why 12 meters? Why not 17 meters? If you're going to do it, do it big! It was the fall of 1987, and my goal was to finish in time for the city's 100th anniversary in 1989. I didn't have a dime back then, and I started looking for work, putting all my earnings into the project. I painted cars, I repaired cars, I installed electrical wiring, I plastered houses, and all the money went directly to the project. I even had to do all the basic manual labor. Then I thought of appealing to Radio Ranchito, and they were kind enough to broadcast my appeal, and some people

helped out. The work was finally unveiled on March 22, 1990, nearly a year after the anniversary celebrations.

"La Mona" has become a city landmark, an obligatory stop for anyone interested in Tijuana's urban profile. But it has not sated Muñoz's creative drive, and this artist is finding new challenges, including building an inhabitable sculpture 100 meters tall. A sculpture-hotel, envisioned by the artist as the largest sculpture in the world. While he looks for project sponsors, he is completing another livable sculpture, a mermaid named Eva Marina. This sculpture, now 90 percent complete, is located in Puerto Nuevo, the fishing village that developed the menu of lobster, beans, rice, and flour tortillas that has become a major tourist attraction in the town.

The system I used here, in the Tijuana sculpture, is virtually the same one I am using in Puerto Nuevo. The spaces inside the Tijuana sculpture are very small, but that didn't matter because my aim there was to test out my construction method. The theory is the same with the Puerto Nuevo sculpture, but I'm working on a different scale. The Tijuana sculpture is 17 meters high, and at its widest, in the shoulders, it probably measures about two and a half or three meters. The little kitchen, which is in the stomach, might measure three square meters, so we're talking about very reduced spaces. The sculpture in Puerto Nuevo is a mermaid, and she'll be submerged in a pool as if she were swimming in the sea. Her torso is about 12 or 13 meters high, but from shoulder to shoulder she measures nearly eight meters. That's a full-size house.

*We are the border
An everlasting lie
Like a mindless ritual of pain
That does not die today
In order to continue
As another pain tomorrow*

Roberto Rosique (Bajo El Mismo Sol,
Beneath the Same Sun)

One noteworthy example of border art is *La Frontera*, a collaborative effort by a Tijuana-based group, Bajo El Mismo Sol. Its members include Roberto Rosique, Alvaro Blancarte, José Lobo, Juan Zúñiga, and Margie Shrike, as well as Los Angeles artists Luis Ituarte (originally from Tijuana), Carola Nan Roach, Anny Buckley, and Ned Baughmann. Part of this work involved tracing a white line across the floor through a series of rooms on the second story of the Dada building in Los

Angeles. Along this deranged border, the words "Mexico" and "United States" were written over and over again, as if laying claim to their respective sides of the line. A few meters along, a sign reversed the territories, and the anarchical game of chance continued, confirming the certainty that borders serve no function but to annoy. The line suggested other readings and invaded other spaces. Without consulting the artists, viewers erased the lines of this capricious border, leaving it redefined by others who saw this game of borders as an attack on other power spaces – nicely underscoring the artists' original conceptualization of "border."

This last project that we mounted in the Casa de la Cultura, "Bajo el mismo sol," was organized by Luis Ituarte, who is with the Los Angeles Department of Culture, and Cristina Rodríguez of the Casa de la Cultura in Tijuana. They invited us to participate – six artists from Tijuana and some from Los Angeles. Some of the L.A. artists were Latinos, some Anglos, but curiously they all had a very similar perspective on what we were trying to do about a social problem that permeates this space: the abuse of people trying to cross into the United States in search of a better life. There is this sense of mistreatment, of injustice. We're not a political organization, we don't visualize things in political terms. But our projects developed from that kind of a perspective, from a concern, a question – how is it possible that we're approaching the end of the century and we still have fences dividing us? How is it possible that our governments erect triple fences to separate us? This worry doesn't appear just here, among artists in Tijuana or on the border. It's shared by artists in Los Angeles, even though they're at some distance from the border.

This installation was a group idea. José Lobo was the first one to propose it. The proposal was to trace a white line in a building, cutting through different exhibits and across different spaces. We took it into exhibit spaces being used by other groups, and this caused some resentment, some annoyance, because they saw it as an invasion. But we achieved our objective, which was to use an idea, the invasion of space, to spark debate, to reflect on the phenomenon of borders and barriers that can be crossed. The proposal was to take this concept out into the street, to trace a line down the streets of Los Angeles, to stamp "Mexico" on one side and "USA" on the other, to play with the concept, then to come and repeat it here. It succeeded because it showed us a new way to visualize borders.^x

InSITE

The field of installation art, seen as an emerging form of artistic expression, is being subjected to intense debate regarding any inherent restrictions it may imply for a fully expressed public art. Installation art upsets and rearranges the contexts of objects, thereby creating new fields of meaning. It elevates the mundane. It puts a spotlight on unseen elements of daily life. It isolates intimacy and it sets a stage for everyday happenings. What is most notable about installation art is its impermanence, its placement in non-legitimated space, its talent for integrating – and integrating into – its space by zealously incorporating the elements, objects, and materials of the space, until the work's success at camouflage itself becomes conspicuous. Sylvia Navarrete describes some of these characteristics: "This is an ephemeral art, which is produced in a specific site using unconventional objects that mesh with the site's characteristics. In other words, the installation contains something of sculpture, because it is three dimensional, but it differs because of its materials (which are generally impermanent) and because of the direct interaction it establishes with its natural or architectural environment. An installation is not decorative. To the contrary, it is dynamic. It calls to the involuntary viewer (the ordinary passerby), it assaults, it aims to stimulate amazement, reflection, rejection, self-communion, laughter, dialogue ... one great virtue of installation art is that it avoids museums and galleries to find its public in the streets" (Navarrete 1997).

An installation assembles the common objects that contour its environment. Without any transcendent purpose or cry for recognition, its evasive impermanence confirms the words of Carlos Monsiváis, "That which is fleeting remains." This is an art that intervenes in our lives, that calls out to us, assaults us, and sometimes makes us mad. In traditional art, indifference is often the prevailing sensation set up between a work and an audience if the audience does not have sufficient formal grounding to understand the artist's intent. Unlike the response to installation art, a more elitist approach can mean the expropriation of public spaces, the ostracization of large segments of the population, and the creation of an exclusionary atmosphere.

The production of public art or intervention art encourages an eye-to-eye connection between the artist and the individuals who are witness, audience, and voyeur throughout the process of artistic creation. As Betsabée Romero noted, public art lets you "imagine installing a work in a site as opening up the possibility of communicating through art." Because it is often created in unprotected and non-institutional spaces, intervention art is embedded within a tug-of-war between permanence, transformation, and destruction.

Because installation art aims to invoke new forms of perceiving and sensing, it summons up a complex experience. Helen Escobedo put its characteristics into high relief: "It stimulates more senses.... It transports you physically through a space of many interrelated objects. A meaningful place – for wandering, sensing the smells, the touch, the cold, and the color." Yet Escobedo also sees some limitations here, and she opts for new appellations – "interventions," "walk-throughs," "performances" – although she would prefer to leave taxonomy to critics and historians. Olivier Debroise also underscores the flatness of the concept of installation, calling it "limited and problematic," choosing instead "interventions that break with everyday reality" and "public art," which he considers more all-encompassing and more reflective of the complexity of artistic production in public space.

Absent a legitimating creed, the concepts of public art and installation art suffer from important limitations. Public art is restricted to and defined by its space and context. This includes unorthodox artistic expressions whose only common element is their realization in open spaces. The concept of installation art, formalized according to principles outlined above, presents various difficulties. What is sometimes most notable is the assortment of materials that are used, but this is not sufficient to define an art form. And suggesting that the evanescence of installation art is its defining element is little more than a game of semantics; as Giovanni Pappini noted, installation art is art made with smoke. With critics searching for the exact second when a work reaches perfection, any artist will respond by emphasizing the transient nature of his or her creation when viewed against the backdrop of infinity.

Despite this tendency to focus on impermanence, the sequence of production-presentation-destruction is being challenged by video, photography, and film – media that "contaminate" installation art's orientation toward "impermanence." Intervention art, which breaks the daily routine by sparking exchange between the work and its audience, also carries the inherent risk of failing to become fully realized or persisting as a potential reality. Regardless of how the artist expected or intended his or her artwork to be received, there will be other kinds of engagements between the work and the audience that emerge of their own accord.

Intervention art often disturbs the intimate spaces of daily life, but not always in the way intended. We found several instances of insertion art in which the intervention became an invasion, affecting people's daily lives but not involving them in any way other than through its infringement on their space. Other works simply fail to engage the population. Public art affects how public space is perceived and what meanings are attributed to it, but this will only happen if a connection is made with the

actors who are in these spaces and with their cultural norms. Projects like inSITE invite a comprehensive discussion about the molding of new cognitive maps and the resemantization of space.

inSITE97 brought together over forty artists from throughout the world, to produce installations in Tijuana and San Diego. Its demonstrated ability to assemble such a notable cadre of artists has given inSITE a well-deserved presence in international art. For Raquel Tibol, inSITE was "one of the most complex, experimental, and ambitious artistic-cultural activities" in which Mexico was involved in 1997 (Tibol 1997). According to Felipe Ehrenberg, it was "perhaps the most successful joint cultural event ever celebrated in a border area joining two countries" (Ehrenberg 1997). Emphasizing both inSITE's achievements and its potential, Ehrenberg added: "it seems undeniable that inSITE, as a binational event, is on its way to becoming firmly institutionalized ... it has left its mark in the contemporary arts arena.... And it is doing outreach to the community. These effects are harder to measure; they are not so spectacular, but they are creating an impact that will be felt three or four years down the road.... This is an event of primary importance. It legitimates a series of contemporary art forms that audiences generally have distrusted and seen as ambiguous, uncertain whether they are art, whether they are important. But in reality, much of what is presented in inSITE continues a trajectory that has been developing for thirty or forty years and that involves art forms with which the artists have become very comfortable."^{xi}

inSITE has gained a pivotal position in the area of cross-border and international art, and it has won widespread recognition for its relevance. Nevertheless, this view is not universal; for example, some Chicano artists have dubbed the exhibition "oversite" because they were not included, and some people in Tijuana have called it "outsite."

Despite some obvious unevenness in their conceptualizations, most of the participating artists offered very direct representations of border life – its contexts, referents, and rhythms stimulated their creative processes. In offering my point on view on inSITE, I emphasize the spaces that interweave between artwork and the border – the border as space that participates in the work's definition, as space absorbed into the work, that is, as space within and co-mingled with the work. This despite the fact that some artists, like Tony Capellán of the Dominican Republic, avoided open spaces and chose instead to address and define the dimensions of space by having his object articulate the space. In his work, *The Good Neighbor*, created in the ballroom of the Casa de la Cultura in Tijuana, the border is a permanent wound that cuts across both countries; the laceration (traced by an electric saw) is inflicted by the governments of the two nations. Capellán's space is colored red and it smells of dried, powdered chiles. The metallic wound is

surrounded by darker shades, like the congealed blood that permeates the cold embankments edging the border. Capellán displays a keen insight into the social problems that arise on the border because of the asymmetrical relations of power between these two countries. He creates a tragic, devastating, never-healing wound, a modern, mechanized Icarus, cut open over and over again by an indefatigable blade that splits people and territories in a repeating cycle driven by disconnected authorities. The cutting blade obsessively retraces the border division, leaving its bloody wake over the divided territories.

For Capellán, the element that is common to both sides of the border is an officialdom that obstinately insists on delineating territorial divisions. In contrast, Tijuana artist Marcos Ramírez Erre underscores the implicit interrelationship that forms the substrate of border relations. His monumental two-headed wooden horse, installed on the borderline between Mexico and the United States, is 30 meters high. The two halves of its body are mirror images of one another; one head faces north, the other, south. It has two opposing views, but it can never move in opposing directions. The horse's hollow interior and translucence tells us that, unlike the horse at Troy, here there are no troops hidden within the belly. Erre's project seems to suggest that only through transparency in cross-border relations can we avoid destroying the horse that dwells in both territories. Marcos Ramírez underscores some of the concerns reflected in this work, where two-headedness emphasizes a dual perspective, a dual identity, and, as a result, ambiguity. "Who is the invader, who is being invaded? Who is dependent, who is being depended upon? Does this border separate us or unite us?" Duality also provides the answer. The border neither separates nor unites. We remain linked like Siamese twins, and the other is a part of ourselves. Escaping impermanence, Erre's work remained in place for nearly eleven months and was seen by millions. It also became an integral part of daily television after being incorporated into the stage set of a morning program.

What a piece in the most public part of Tijuana! There are people there twenty-four hours a day, a captive audience, forced to confront a work of art. They can't avoid it. Perhaps someone can pass by one day without seeing it, if they're distracted by their thoughts, but they'll see it the next day because it's so immense. This piece succeeded in its goals. It lasted eleven months even though it was planned to be installed for only a month and a half. More than 8 or 9 million people saw it, not just the people who cross the border every day, but U.S. tourists coming into Mexico, and the people who saw it through the media. Each person made up a fable about it.

and they would get caught up discussing it. For me, it was a story of a double invasion, telling how intentions are no longer hidden, as they were before, when ignorance led us to think that only the ideas of one side could prevail and be believed. Now many stories are being written, not just the story of the conqueror. Now the whole world can see the intentions of a country like the U.S. to subjugate populations through economic policies. And they know our intentions, the intentions of most of us, to achieve a better standard of living, to migrate, to regain our dignity through holding down a job and getting enough to eat, and the intent of the others (only a few, thank God) to smuggle marijuana. But they know what our people want, and we know what they want. This story of the Trojan horse is an ancient tale. An encased Trojan horse can no longer exist; today's Trojan horse must be transparent. Transparency is the foundation of this work (ideologically and technologically). A solid horse would topple in the wind. This work is about a double invasion, about who invades whom and with what. And whether hamburgers will win over tacos, and mariachis over rock musicians. It's about a "contamination" that I don't think is really all that contaminating.

Unlike David Lamelas (*The Other Side*), Ramírez Erre does not offer us a clear-cut dichotomy in black and white. Instead, he gives us counterpoised and complementary spaces of light and shadow; the shadow (Mexico) looks toward the luminescence coming from the United States, but to the north, a lens reflects the image back, confirming the United States' self-referencing perspective. Border relations are highly nuanced; they cannot be reduced to simple binomial expressions of light and dark. Border relations are complex and contradictory, as Miguel Rio Branco's *Between the Eyes, the Desert* suggests. It captures us in a fascinating but sorrowful game of images and dissolving images, with many-layered shades, contrasts, and contradictions.

Borders are frameworks that transect people and territories. If national borders can be crossed, fracturing the boundaries between inside and outside can also play a role in overstepping external delimiters. This was done by Colombian artist Fernando Arias in *The Line and the Mule*, in which Arias mounted a section of fencing like that used to construct the border fence, blocking the view of the other side, breaking the visual connection. Suspended from the fence hangs a metallic surface, so highly polished that we see our reflection. And we watch the aggressive trajectory of this guillotine, falling nearly to the floor. Below lies a line of white powder, a line of cocaine, visible from both sides of the border. It leads back to the mule, with the persona of Arias substituting

for the traffickers. Using an endoscope, we peer within his body, to his most intimate self. The viewer becomes voyeur, scrutinizing the exposed interior of the artist. And he, in turn, challenges us to look within ourselves, to confront the borders that exist within us, that give us form.

"The Line and the Mule" is my proposal for an installation. Here I constructed the border, and I made it into a knife's edge. You can tell it's a piece of the border fence. Then I laid down a line of cocaine on the floor, and this is the border. I'm the mule, and I am showing you that I'm not carrying anything inside my body. This isn't just about Colombia. It's about all of South America and about Latinos in general. It's about borders, and about what I have to go through each time I cross from one country to another. This is a very powerful border, because it's a real border. But I see all borders as powerful. The fence is what separates us. Each city has its own culture, but they're hybrids nevertheless. The cocaine is the line, and I could have crossed this line of cocaine within my body, passed it over the border, like a mule. I brought this to San Diego, because it was produced in the South, but this is where it is consumed.

Besides being arenas of intersubjectivity and taxonomies of difference, borders are objectified demarcations. Along the Mexico-U.S. border we find shared natural resources—underground aquifers, for example—whose boundaries do not obey any international political divider. So we lock eyes as we drink from this transborder water, fed by rainwater from the north and the south for over 10,000 years. Whoever drinks from these waters can look up and see someone on the other side drinking the same water. Yet sometimes our glances are not reciprocated. Instead, our eyes encounter the cold visage of the *migra* or someone lying in wait, a bandit, or a white supremacist or a racist, some member of the vigilante groups that have become active in recent years, acting on stereotypes or baseless misconceptions about undocumented migrants.

Chicano Park was built through the efforts of San Diego's Mexican and Chicano community, people who wanted to turn this area into a park—not the police station that the San Diego government had in mind. This happened in the mid-1970s. The Chicano Movement was strong, as was the Civil Rights Movement among the African American population. The community, backed by Chicano artists (who have a minimal presence in the most recent version of inSITE), took over the park and began painting murals that celebrated their Mexican cultural heritage and suggested the possibility of a better life for so-called ethnic minorities. The story of Chicano

Park is recounted every year, a tale of a community victory, there, where Raúl Jáquez, Armando Núñez, Víctor Ochoa, and Mario Torero painted their murals. In the myth that recounts the founding of the Mexican nation, there is a lake where an eagle devoured a snake. In the work *Four Our Environment*, the lake becomes a fountain, and from the fountain step a couple and a child, offering peace and love. Sacrifice and promise, border beings in the world of earth and water, juxtaposed against the skeletal image of death.

The car has been an important player in redefining the shape of cities in the twentieth century. Automobiles are a means of transport, a mark of distinction, a status symbol, an identity-giver. From the famous roadsters of the 1920s and 1930s, through the hotrods of following decades, to the low-riders of today, the car has framed young people's fantasies and their group affiliations. Two projects adopt the car as their identifying icon. One is *Alien Toy UCO* (a hybrid between a car and a television set) by Rubén Ortiz. Ortiz draws on the youthful tradition of souping up an old junk car and exhibiting it at car shows, where low-riders, these mobile murals, carry Cholos' dreams in their hydraulic shocks, gleaming exteriors, and altar-like interiors.

Ortiz projects the automobile into a cosmic future permeated with the cultural patterns of homeboys and low-riders. Betsabée Romero, in contrast, carries the car in the opposite direction. By carefully hand-covering her car with flower-printed cloth and filling the interior with dried flowers, she is retracing the steps that led from craft production to industrial manufacturing. At the same time, she underscores a characteristic common to cars in Mexico: their juxtaposition of the sacred and the profane. Rosaries and crucifixes dangle from rearview mirrors, and interiors are decorated with religious images and statues of the Virgin of Guadalupe. Romero broadens the range of possibilities with her car-offering, the *Ayate Car* in Colonia Libertad. "La Liber," one of Tijuana's oldest neighborhoods, grew with the influx of deportees from the United States to Tijuana during the depression years of the late 1920s and early 1930s. Its name expresses the orientation of its founders. Some had fought in the Mexican Revolution; others were on the front lines of Mexico's first labor uprisings to protest the shortage of jobs for Mexican workers. Betsabée installed her car just meters from the border fence, a symbol of rejection, the forced return that redefines territory. She converts her car into a statement of disdain for the internal combustion engine and a car's potential to convey distinction and status. Embedded on the crest of a hill, *Ayate Car* is a postmodern epiphany that nullifies all the measures of modernity: mobility, visibility, status. Like the rough textile of Juan Diego, the Indian of Culhuacán who witnessed the visitation of the Virgin of Guadalupe, the car is filled with flowers. Irrefutable evidence of the apparition, intangible epiphany, opaque revelation, evanescent

miracle which shows itself on a cloth word-testimony, an offering. Roses adorn the car-made-cloth like tattoos, this secular altar anchored on the border's edge of La Libertad, where a child enthusiastically proclaims: "I like this car, it's pretty ... it reminds me of the flowers of the virgin...."

According to Betsabée Romero in "La triste historia del Ayate Car," this installation was constructed with a 1950s Ford that had traveled 2,841 kilometers, from Mexico City to Tijuana. It crossed undocumented into the United States, but it was deported and abandoned by the metal fence, coming to rest in Colonia Libertad, where it remained encrusted in the broken topography. The car remained stuck, anchored, immobile, like the houses of La Liber, like one more of the city's many junkyards. *Ayate Car* is the result of a thoroughgoing transformation. In it, a car, perhaps the industrial product that most fully epitomizes the triumph of capitalism and technology, traverses the pathways of art, crossing the bucolic landscapes and homescapes found in the paintings of Velasco, María Izquierdo, Diego Rivera, Dr. Atl, José Clemente Orozco, and others. The car's cold, metallic structure adopts a new texture, ultimately transforming itself into an offering, the offering of the deported, the exiled, the fallen, existing in a permanent tension between industrial good and artisan craft, masculine and feminine, mobility and sedentariness, space-installation and habitat opportunity. Art empowers the local residents to ascribe a new meaning to the car, as well as to experience an alteration in their daily space, within which locals appraise the presence and demeanor of the people who eagerly come to view the installation.

Against the insistent portrayals that reduce border cities to spaces of transit, sites of crossing, or an extension of the non-places defined by Marc Augé, Brazilian artist Rosângela Rennó portrays Tijuana as something more than a point of crossing. She re-creates the heterogeneity of the national experiences, which give form to the border, the multitudinous traits that converge here from all states of the nation. Using photographs, she presents the many ways of being a "Tijuanan" without severing one's cultural and affective ties to one's place of origin. Rosângela Rennó's work, comprising photographs by "wedding photographer" Eduardo Zepeda, cultivates images of "unknown" people. She has chosen photographs of people who live and work in Tijuana, not migrants or others determined to cross the border. Her eye frames a complex city whose residents come from every point in Mexico, rendering null and void the superficial interpretations that stress a supposed lack of identity in border cities. Rennó seeks and finds the plural identity of the city; she constructs her vision from within the city, not from the border gates. She features lasting anchors of identity, not in the interstices of cross-border space. Her gaze explores the human condition that

constructs the meaning of spaces and of cities, and she serves up images of the people who walk down the street, shop in the shops, the workers, the young people.

The problem of the border is very difficult for someone who hasn't lived it, who doesn't know it. I still don't think I've grasped its full complexity. Brazil doesn't have this kind of a border. We don't have rich countries for neighbors. That's not the situation in Brazil. Brazil's borders are jungles. My thoughts fell more toward the visual aspects. One thing in particular caught my attention: Tijuana is the most northern city, the furthest point, like a magnetic pole that draws everyone to it. It's the fastest growing city, the city with the most migration. It's the city most distant from Mexico City. That's one thing that convinced me to work only in Tijuana and to carry its images symbolically to San Diego. I had to solve for myself the problematic of this zone of density and complexity, all that together creates the visual image that is Tijuana. To me, it seems very like Rio and São Paulo, its barrios, its landscapes. I find them much more interesting than the panorama here [in San Diego]. I feel a very strong connection with this landscape. The American landscape is too flat.^{xxi}

In counterbalance to eternal flight or evanescence as an inherent condition, the works by other artists reflected on permanence, continuity, existentialist representations, anchored identifications. *El Niño*, a pyramid created by Jamex and Einar de la Torre, expresses nervous, entrenched identities, bloody, defensive, on the knife edge. Worn-out images of re-created identifiers with jeering markers, jury-rigged like covers on worn car seats, flattened, broken bottles. The pyramid is a site of sacrifice but also a volcano: a reality about to explode. The border is collision, confrontation, syncretism, duality. At the apex is the child, sacred and profane, angelic and diabolic, blessed and doomed. A heart of goodness and sacrifice. This duality alienates and seduces, fractures and fortifies. It offers no straight paths. Its definition lies in the daily struggle for meaning and identity, as in *Our Daily Rounds* by Tijuana artist Manolo Escutia. Escutia's work, which is patterned on a popular toy, presents a boxing match between four gigantic wooden figures inside a circular boxing ring. The current runs along a grid whose dividers point to the four cardinal points. The image demonstrates the scars that mark life's "contenders," and it proclaims that this is a "match" being fought in all corners of the world:

We could say that the work contains two messages. On the one hand, I wanted to

retrieve Mexico's artisan craftsmanship (in the wooden boxers) and, on the other, to portray life's daily struggle. We have to fight our way through every day, with the bureaucracy, with ourselves, with our neighbor, with the next person over; it's a daily battle that everyone has to wage. My boxer is the symbol of this struggle, and he's linked to the Mexican folk toy. We're the boxers. I developed my final proposal as my struggle, our struggle. But later, when I chose the site, I saw several other possibilities. For example, the circle can represent the universal, the universe; and the four boxers can represent the four cardinal points.²⁰⁰

Thomas Glassford's work does not aspire to the essence of the El Niño pyramid, nor the drama of life's daily struggle, nor the dramatic intensity of fragmented territories, nor an iconoclastic integration of sacred and profane. In his *City of Greens*, Glassford employs a humorous but sharp-edged tool. His San Diego is the golf center of the United States, with artificial greens and with the holes marked by nationalistic emblems. Glassford gives us an irony-tinged image of a neo-James Bond in a city whose spaces are defined by a fanaticism for golf. Golf permeates these spaces on different scales. There are mini golf courses in airports, on umbrellas, cell phones, bicycles, hats, coins, car trunks, stairs, urinals, cars, cemeteries (the crypt is a huge golf ball), elevators, martini glasses, skyscrapers, oceans, bedrooms, golf erotica, the moon landing, a briefcase carrying the requisite identity markers: the U.S. flag and a miniature golf course. If this image were extended southward, might not the holes be replaced with potholes?

I was trying to work in as abstract a manner as possible – but at the same time I wanted to use very strong symbols – combining the idea of a golf course with American flags. There are many layers of meaning in play. The idea is to build a dialogue around these objects, the idea of a private green space, a private city, a fenced-in garden. And the golf course, which has become the new landscape, natural and urban. At the same time, I'm saying that we're increasingly losing all sense of what a natural landscape looks like, and we're adopting the idea of the nineteenth-century English gardens that were designed as imitations of the natural world. And the luxury of being on this green, with its velvet-like grass, hitting a ball into a hole identified with a little flagstaff and American flag. This is the concept underlying the work, but there are many other levels. For example, "The grass is always greener . . ." I made this work in San Diego, but my film ends in Mexico. There the U.S. flag is to

be replaced with the Mexican flag; we want to film another segment, a second half, in Mexico.

Like Glassford, Melanie Smith uses irony and the juxtaposition of contrasting scenes in her *San Diego Informatica* to highlight the inconsistencies between our societies, the inequalities expressed, for example, in a McDonald's built on top of a rubbish heap, and areas where children are peripheral, almost dispensable. Her work amalgamates a heterogeneity of tattoos – Indians, angels, death, fearsome figures, Nordic warriors, satanic perversions. The human skin is her canvas, her tapestry, the possibility of constructing mobile graffiti, walking murals. The city's visual discourse can be conducted through voices imprinted on the skin – or by purchasing a mini-sculpture by feeding some coins into a machine. The machine will dispense one of several works in miniature created by Eduardo Abaroa as part of his inSITE installation, *Border Capsule Ritual (Black Star)*. *San Diego Informatica* aims to colonize other parts of the world, to extend its project, to reveal images that substitute for real people. But one can also procure a ticket and travel around the world, moving from country to country without crossing a single border. Francis Alys, in his *The Loop*, departed from Tijuana and flew to San Diego, in order to avoid passing over the border that divides Mexico and the United States, an enterprise that surely represents a significant pre-Columbian intellectual challenge.

A gymnasium or a cardboard box can be a liberating space or a prison, a dungeon, a place of terror, where hundreds of eyes witness all your mistakes, where voices speak disapproval, censure, judgment. Confinement exaggerates sensitivities and lurking sounds, as in the installation by Ischar, which re-created the clang of locks and lockers. Like boxes, these are spaces that hold hidden desires, personal thoughts, intimate secrets. They are under constant threat from spies or invading insects (especially ants). But they are also restricting spaces that impose their own limitations, that erect borders within and without.

Art is also a tool for recovering memory, for transforming our imprinted anchors, relocating remembered spaces, which is one way to replant ourselves within our own personal biographies. In *Drill*, Doug Ischar employs sophisticated surveillance technology to investigate his own past, to rummage among his childhood experiences, to find the fearful, dreaded places we hold within ourselves. Evoking military coercion and discipline, the gymnasium represents an arena of competition, of rivalry, a stage for feats of physical prowess acclaimed or criticized through the cries of one's peers, the uproar, the catcalls, the boasts, the clamor that assaults youthfulness. But Ischar turned the gymnasium into a silent space. In childhood, a cardboard box promises a surprise, a new pair of shoes, a gift, but it

can also be a haven for memories, for important keepsakes, soul-stirring letters, secrets, and dreams. And boxes are homes for insects, mascots, and animals to which a child's imagination awards almost magical meanings.

In addition to presenting projects, inSITE integrated the artistic process with the communities. The *Proyecto Comunitario Popotla* was done by the residents of this coastal village, where fishing is the dominant economic activity and lives are linked to the sea. Popotla is the site of the film studios that Twentieth Century Fox constructed for the filming of James Cameron's "Titanic." Tania Candiani, a member of *Revolucionarte*, described the project's goals:

This was a very beautiful place, the people were happy, until Twentieth Century Fox arrived on the scene and built a hideous cement-block wall. Instead of seeing the sea, all we could see was this barricade. We went to talk with them about what could be done. The townspeople had a list of needs – paved streets, park benches, sculptures – but what they disliked more than anything was to turn around and see this concrete barrier. That's where the idea of working with them came from. It was Popotla's children who came up with the designs, a heap of drawings, with some help from the adults. We made a selection of the drawings and sketched out how they could be integrated. The constructions made with pieces of plastic, shell, etc., are all based on the children's drawings. What we did in effect was to create a new panorama so that we don't see the wall any more.

What is really unfortunate is that these people are so crowded in, without light. They don't have a legal right to be there, the issue of land ownership hasn't been resolved, and they've already been living there a long time. They have problems within their fishing cooperatives; they don't have the same rights as the other people there. And what's eating away at them is that people build condominiums and then sell them to the gringos. The developers' objective is to displace these people in order to build apartment buildings and sell the apartments.... The people have become very involved, very enthusiastic. The people of Popotla are very artistic. Everything is nicely painted, well maintained, colorful. They decorate with shells and try to make their homes pleasing to the eye. Jim and Luz were already working with the community for some time before the project became part of inSITE. They painted with the children and saw Popotla as a place to

work, to achieve something. We convened community meetings and talked about our idea. We discussed various options, but the people said, "You're the ones who know what to do, because you're the artists, the painters." But really, the painters were the children and anyone else who wanted to take part ... the designs are theirs. There are fish, happy people, sun, seagulls, surfers, fishing boats. There are visitors, people who don't live there but come on weekends and put up tents and bring their children and mingle with the townspeople. I think they're really happy.

Twin Plants: Forms of Resistance, Corridors of Power was more than an artistic intervention in a public space. It represents a strategy of participatory art/action that involves an intensive involvement with community groups in long-term projects. Art/action projects develop out of both the personal interests of the artist and the needs and concerns of the members of the community. This is the genre in which the project by Michael Schnorr and Manuel Mancillas ("Zopilote") of the Border Art Workshop is embedded. The work was done in Maclovio Rojas, a working-class neighborhood that takes its name from a Mixtec Indian who led the CIOAC (the Independent Confederation of Agricultural Workers and Peasants) in San Quintin, Baja California, and who was assassinated in July 1987.^{xiv} This project of art in the community implies a multiyear involvement. It proposes to remain active for six years, generating self-initiated, community-based art projects. *Twin Plants* was featured on the cover of the *Harvard Public Art Review* (the first issue of 1999).

The community had already been established for eight years when we came the first time, Zopilote and I, to talk with Hortensia, one of the community leaders. I asked if I could bring a camera to shoot a documentary on Maclovio Rojas. After six months, we'd become close friends. Here they have the same problems you find between the barrios in Tijuana. This particular area is called Barrio Ampliación; it's new. There's also Old Maclovio, and the tracks, and the slaughterhouse. At night, you get some fighting. That's why, when we paint the murals and hold the workshops, we do two or three here and two or three in Old Maclovio.... That gets the people together to create cultural centers. We have a committee that serves as "community facilitators." The people tell us, "Michael, we don't want photography classes, we want classes about prenatal care." "Perfect." We have a grant to support people who want to do other things in the community. To create a

focus point, a nucleus, in the community, that's Marcos's idea. The Aguascalientes Community Center is a revolutionary idea in Mexico, and in the world. Here we have a place for art. We have community involvement. After six months in operation, we're holding some art classes, some English classes, but the classes aren't really the most important thing for the community. Their primary concerns are food, health.... We have classes for children and for adults. We have a medical center and a free clinic.

inSITE didn't play such a large role here, because they have their own idea about creating art in the community. For them, community art is something very controversial, with a lot of conceptual restrictions. Where does the community fit in all this? Is this a work that derives from the community? I think that at the end of this century or in the twenty-first century, public art, installation art, will be a powerful force for change. I like that idea very much. But as David Harding observed, context is at least 50 percent of the work. We're seeking a permanent installation art. Some people's idea of installation art is straight out of the last century. But we're here on the border in 1999. We're here, on one of the most important borders in the world, to make art, but art from the soul, because the great writers don't understand the border.^{xv}

Coda: Art as a Builder of Bridges And Disseminator of Culture

Public art takes shape in the juncture between what is real and what is imagined (Jameson 1998), between the arenas of daily meaning and those of representation, between imputed meaning and symbolic re-creation. Public art requires deciphering, but the reconstruction of meanings is not the exclusive property of the specialist. This produces something more than an artistic code, which Bourdieu defined as a historically constructed classification system – and therefore changeable in time and space. It allows us to name and perceive differences (Bourdieu 1995), to talk about a system of codes to the degree that art, especially public art, puts into play a diverse set of cultural matrices producing differentiated "decipherings." This is especially the case in border contexts, which tend to be defined by their economic, social, and cultural heterogeneity.

The geographic proximity of Tijuana and San Diego immerses social relations in two large national systems, with their different norms, languages, and cultures, in addition to the marked inequality of power between them. And yet borders also form interstitial environments. We have emphasized the border's

heterogeneity, its pluriethnic character, its "disencounters," and its interstitial and embedded spaces. In addition to the geographic line that marks the international boundary between Mexico and the United States, and despite these two nations' strong economic ties, the border also envelops and shapes heterogeneous cultural thresholds across which the populations of these two countries construct a relationship. Beyond merely sharing a border, being neighbors implies co-participation. The prevailing image of this border is constructed with stereotypes, like the "black legends" that grew up during the Prohibition era, but it also includes painful, inescapable truths that implicate both countries: narco-trafficking, violations of migrants' human rights, an absence of public safety, and racism.

The Chicano murals are murals of resistance and of hope. Among the characteristic features of Chicano mural art are its casting of the people's autobiography and cultural complexion, its struggle for identity (reinscribing the symbols of a collective history as elements for social and political resistance), the union of its cause with the interests of the workers, the poor, and the minorities, and the shaping of pluricultural perspectives that challenge a self-referencing monoculturalism – a public art that contributes as a touchstone of memory and social history, that intercedes as a chronicler and as a collective consolidator.

Drawing on their important ties on both sides of the border, phenomena like the International Festival of La Raza and the Border Art Workshop have repostulated some important aspects of Chicano iconography. The wellsprings of Chicano art are social memory and the struggle against enduring U.S. sociocultural colonialism; and Chicano artists' incorporation of a reality from south of the border is expressed through origin myths and the portrayal of the border as a region of social inequality. But for the artists in the International Festival of La Raza and the Border Art Workshop, the border does not mark the beginning of an experience, but a watershed dividing the life trajectories of the two countries. Many of their works promote joint participation by artists from both sides of the border, and they support exchanges, inviting Chicano and Anglo artists to collaborate in projects on the Mexican side of the border and encouraging Mexican artists to work with artists in the United States. The International Festival and the Border Art Workshop place the border experience at center stage, incrementally intensifying and extending their projects into new settings and incorporating diverse issues to the intersection of ethnicity and class.

Among Chicano artists and the artists associated with the International Festival and the Border Art Workshop, we find that public art creates an intense relationship as it mediates collective experiences. In the same way, the works created by Mexican border artists incorporate a negotiation between the piece and

individual experiences. They incorporate the region's imprint and its reevaluation of native cultures, as evidenced in the work of Blancarte, who re-creates elements inscribed in the cultures of the indigenous populations of northern Mexico. On the border, the division that separates these two national territories is an indelible presence that inspires many of the artists' works. Examples highlighted in this essay include works by Marcos Ramírez and the collective projects of Bajo el Mismo Sol. Increasingly, we are witnessing the critical incorporation of border themes and problems into art, but from new dialectical camps. This is happening among Chicano artists, Anglo artists, and perhaps even African American artists, and it makes possible new cultural experiences and artistic creations that present a more complex re-creation of the border and a better understanding among people. These artists are re-creating a broad range of cross-border experiences along national dimensions, but also along social dimensions and on the dimension between high culture and popular culture. This is something we find in Cholo mural art (which assigned new meanings to urban spaces) and in Cholos' visual discourses which feature the symbology by which they define the parameters of their affiliation/differentiation through religious, nationalistic, neighborhood, or gender images, along with others that allude to the *vida loca*.

Undoubtedly, inSITE enriches the art experience on the border. Although not all of the included artworks adopt the border as their axis, inSITE contributes to an important repositioning of border art. This is due primarily to the fact that inSITE sustains a more intense dialogue with international-level debates and proposals. It cultivates a convergence of multiple perspectives on artistic production and the portrayal of the border as one more shared element, and it advances the definition of meta-narratives about the problems inherent in the complex and diffuse negotiation of art and society. And in addition to the above, inSITE empowers us to rethink our own ideas and images of the border.

inSITE allows for reflection on the diversity of frontiers: (a) "without" versus "within"; this dichotomy was illustrated in very important ways in the elements that defined the priorities and meanings of works in public space or interior space, the rejection of museums and galleries as legitimizing venues, the selection of open spaces integrated into popular life, and the transformation of outlaw spaces into legitimate settings (as, for example, in the use of basements and abandoned or half-demolished buildings), or in the reoccupation and assignment of new meanings to places that had been factories, milk companies, gymnasiums, or the use of interior-exterior as in the work by Arias; (b) legality versus illegality, symbolized by narco-trafficking; (c) the border defined as "disencounter," breach, or rupture, as in Capellán's *The Good Neighbor* or Lamelas's dichromatic

chiaroscuro; (d) the hybrid or syncretistic border, visible in works that incorporated different elements of time, space, and cultural arenas, or that made it possible to redefine daily space or that corresponded to different matrices of meaning, like Ramírez's *Toy an Horse*; (e) borders as narrative context; and (f) borders as "disencounters" and multi-directed violence.

It is important to reflect on some of the conceptual elements that are assumed as defining installation art but which become contingent or peripheral within the inSITE environment. One is installation art's ephemeral nature, a characteristic that was made contingent by, for example, Ramírez's toy horse, Blancarte's tomb, *Abandonao II* by Ulf Rollof and Michael Schnorr (which can scarcely be defined as ephemeral), and by works that are reconstructed in other spaces and countries, or that remain "captured" in photographs and videos.

A second altered element is the use of found materials, something that is not true of the majority of the artworks. And in others, pure ingenuity has allowed the artist, through carefully elaborated conceptual subtleties, to participate without creating a work and yet realize a personal voyage "bureaucratically documented" with the most pleasing of images – photographs, maps, and tickets. The relationship between the works and legitimate space does not necessarily create tension, nor does it suggest the solemnity or legitimization of museums, cultural centers, or galleries. But on occasion there is a clear intention of desecration or transgression that upsets the meanings usually held by such places. Nor is the intersection of artistic and disciplinary frontiers an indispensable feature, or an invitation to dialogue, extended to the public or the social groups in whose space the work is created. We suggest that the artistic creations that achieved the greatest power to convene were the works done in open spaces at the crossroads of diverse social experiences. In a break with the commandments of installation art's theoretical definition – which focus on the duration of the work, the materials used in its construction, and the open or enclosed space in which it is located – the elements that are the most powerful in terms of intervention art's agency in its social context, and for its capacity to shape fields for assigning new meanings for the collective environment. Two basic mechanisms are in operation here: the work's participation as a code of collective new meaning for the features that define the sociocultural construction of space, or the work as a framework that signals proximate fields. The urban skin displays contrasts in economy, society, and power. These relations are also inscribed in objectivized spaces, and they contribute to the symbolic shaping of public milieus whose signs allude to shared – but also differentiated and unequal – elements.

We have undertaken this journey in an effort to locate these new forms of expression in public art on the

border. In it we have highlighted the influence that Mexican mural art and the Taller de la Gráfica Popular had on a number of Chicano artists. These artists found their inspiration in the expressive power of Mexican popular art and re-created it in Chicano mural and graphic art as part of a rich process of constructing expressive forms of social, political, and cultural resistance. Chicano artists took their nourishment from these influences and then made their art a pursuit of a new social project. inSITE represents an important stimulus to artistic creation on the border because it facilitates exchanges among artists, immersing them in an enriching conversation about their multiple experiences, all structured around the shared themes that have summoned them to this field. It also constitutes a very visible referent for rethinking cultural frontiers, their interstitial spaces, their embeddedness, their heterogeneities, their hybridism, their integration, and their conflicts. The complex visualizations of public art and the border are re-created and enriched in inSITE. Some of its predecessors also accomplished this feat: the Chicano art movement, the International Festival of La Raza, and the Border Art Workshop, which also re-created and enriched the complex visualizations of public art on the border and the meanings of cultural borders in the broadest sense of bridges and interstices.

Notes

- i Shifra M. Goldman and Tomás Ybarra-Frausto distinguish two central periods. The first, from 1968 to 1975, is identified by a public art oriented toward the community and allied with a political project. During the second, from 1975 to 1981, some segments of the Chicano community sought acceptance by the dominant society and tried to assimilate to its values, commercializing the content and the distribution of their artistic creations. See Shifra M. Goldman and Tomás Ybarra-Frausto, "The Political and Social Contexts of Chicano Art," in *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation: An Interpretative Exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985* (Wright Gallery, University of California, Los Angeles, 1991, pp. 83-96).
- ii Ybarra-Frausto highlights the Chicano artists who integrated the concerns and demands of the nascent Chicano Movement in their artistic production: Willie Herrón, of Los Angeles; Guillermo Aranda, Víctor Ochoa, and Salvador Torres, of San Diego; Gilberto Guzmán, of Santa Fe; Graciela Carrillo, of San Francisco; Paul Valdez, of Austin, Texas; Rudy Treviño, from San Antonio; and Manuel Martínez, from Colorado. In the area of graphic art, he notes artists Malaquías Montoya, Carlos Cortez, Amado Peña, and Rupert García. He also identifies the most important centers for graphics production: La Raza Graphic Center in San Antonio, the Royal Chicano Air Force in Sacramento, the Mechicano Art Center in Los Angeles, and La Galería in Austin.
- iii Some of the most important of these include the work of Arnulfo Anguiano, who in 1975 promoted and exhibited Chicano art in Mexico. He also painted a mural in a preparatory school using themes influenced by Chicano art. Another notable example is a mural that calls for unity between Chicanos and Mexico's exploited indigenous populations. The Taller de Investigación Plástica in Morelia and Chicanindios in Arizona collaborated in the creation of this mural in 1973. Later, in the

1980s, several exhibitions of Chicano art were held in Mexico City, including, especially, *A través de la Frontera* (1983), sponsored by the Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo and the exhibition of Rupert García's work in 1986 (see David Maciel, op. cit.).

iv These festivals were convened around themes such as popular border culture (1984), "the ballad will speak for my people" (1985), "the barrio, first space of cultural identity" (1986), "related by blood: friends, intimates, brothers" (1987), and "the women of la raza," among others.

v The Centro Cultural de La Raza is an important cultural and community space. It is dedicated to San Diego's Chicano population and to the problematic of the Mexico-U.S. border. It was established as a result of protests staged by the Chicano population during the 1970s. San Diego's Mexico-origin population was divided when the construction of an eight-lane freeway (Highway 5) displaced 5,000 families from the Chicano neighborhood of Logan Heights. According to Chicano activist and artist Víctor Ochoa, one of the objectives of the freeway construction was to undermine the community's political strength. In answer to this assault on the space of their everyday lives, members of the community – organized in the *Toltecas de Aztlán* and represented by Salvador Torres and Luis Espinoza – occupied Chicano Park and demanded that the Ford building be turned over to them for the creation of the Centro Cultural de La Raza. This building had been slated for conversion into an air and space museum. See Patricio Chávez, "Políticamente cultural multicorrecta," in op. cit.

vi In 1987 the Museum of Contemporary Art in San Diego began a multidisciplinary program about the border, which included research, conferences, and film series, among other activities. Ibid.

vii This section is based on audiovisual recordings from the International Festival of La Raza, coordinated by Amelia Malagamba.

viii Author interview with Alvaro Blancarte, Tijuana, February 9, 1999.

ix Author interview with Marcos Ramírez Erre, Tijuana.

x Author interview with Roberto Rosique, Tijuana, February 9, 1999.

xi Author interview.

xii Author interview with Rosángela Rennó, San Diego, September 26, 1997.

xiii Author interview with Manolo Escutia, Tijuana, September 27, 1997.

xiv Participating in the project were Michael Schnorr, Manuel Mancillas, and Berenice Badillo.

xv Author interview with Michael Schnorr, February 13, 1999, in the Aguascalientes Cultural Center in Colonia Maclovio Rojas.

A Re-Imagined Public Art on the Border

Néstor García Canclini

inSITE, a binational program of installation art mounted on the U.S.-Mexico border in 1992, 1994, and 1997, has linked the cities of Tijuana and San Diego. This linkage provides a highly appropriate context in which to reevaluate what it means to make urban public art at the nexus of the twentieth and twenty-first centuries. It also provides an apt moment for analyzing the conditions of border "interculturality" and for pondering how these conditions are transforming the international meaning of U.S. and Mexican art.

Many years have passed since Mexico last enjoyed frequent mention in the international art literature for anything beyond its archaeological sites, museums, murals, and the artists – from Rufino Tamayo and Francisco Toledo through the neo-Mexicanists – who are seen as the heirs to this historical splendor. Yet today, books and periodicals are replete with discussions of the border as a fascinating intercultural and esthetic laboratory, and much of the popular and high art created in this context is seen as emblematic of postmodernism.

This new perspective takes on a special meaning when applied to urban public art. One approach to defining such work is to stress that it embraces all the various modes for participating in the urban kaleidoscope. But to what end? All attempts to enumerate the goals of such art encounter two obstacles. The first is that to identify the traits that characterize these interventions implies finding a basis for differentiating art from other social behaviors. The second is the difficulty of specifying what constitutes the contemporary visual dynamic and predicting where its future trajectory will take it. There is as yet no consensus on these issues in esthetic and urban theory, and achieving consensus is made all the more difficult by the fact that these various elements are experiencing strong tides of change.

Such transformations occur even more rapidly and are more pronounced in a border environment as intense as that which links Mexico and the United States. This is an arena where a range of issues intersect. For example, what should one understand by "public sphere" – something envisioned as part of a nation-state – in a binational zone such as Tijuana-San Diego, crosscut by distinct ways of conceptualizing public and private, urban life, and the role of art in urban space? Together, these questions form the backdrop for "Anglo" and "Latino" stereotypes, images that have been exacerbated in recent years by a racheting up of bilateral interactions under the impetus of the North American Free Trade Agreement, or NAFTA, among other factors. In this context, a program of public art and urban happenings like inSITE can stimulate more precise, more striking reflections on borders and on interculturality than can international art events such as biennials or traveling

exhibitions. Like such exhibits, inSITE also presents a challenge in international discourse; but unlike them, it does not take place at the centers of the art world – in Venice, New York, Kassel, or São Paulo. Rather, it emanates from an area with little international recognition in cultural circles. In fact, the region is best known for cultural and economic conflicts and the trafficking of illegal goods.

Making Art in the Midst of Misunderstandings

Several specialists have pointed out that public art today must deal with two logics: the logic of the monumental and the logic of the spectacular (Brea, Joseph). Monumental art represents the institutionalized, the established. To place urban art within this logic means restricting it to commemorating what already exists. On the other hand, much of contemporary artistic production envisions itself as an immersion in the intensity of the moment; it engages what is happening now, what is subject to alteration.

In societies that have been homogenized by the mass media, the spectacle is a celebration of the moment and it is subject to rapid obsolescence. There is no paucity of artists who embrace this ephemeral form. But those who believe that urban art should contribute to a revitalization of the public arena envision their work as rooted in a historical past and projected into a desired future. This orientation empowers them to transcend the pageant of the moment.

The First Misunderstanding

According to the prevailing stereotype, Mexico is a country remarkable for its historical riches and the past grandeur that is embodied in its many monuments. But as a resident of Tijuana once told me, "that sort of thing is lacking in Tijuana. It's not like the southern parts of the country, where all the pyramids are. There's nothing like that here." Then, referring to the city's "zebras" – the stripe-painted burros along Revolution Avenue that are a favorite prop with tourist photographers (other photo settings include painted landscapes of Mexico's volcanoes and pre-Columbian structures) – he added: "It's as if we've had to invent something for the gringos." Another resident, interviewed in the 1980s when the borderline was marked by a simple chain-link fence, noted, "if there were monuments in Tijuana, one of them should incorporate the fence." More recently, after the old border fence was replaced with a steel divider constructed of landing platforms that U.S. military forces had used in the Gulf War, several informants reiterated this sentiment. They stated that this unequivocal divider, extending for many, many miles, is "the symbol that best represents what is happening here, our history." What

does this monument represent? "Mass crossings or attempts to cross, not just a geographical or political division."

We have two paradoxes then. One is that the place of most intense interaction between Mexico and the United States is also the point where exchange is obstructed by the border fence. The other is that the Tijuana-San Diego nexus – a point where Mexico and the United States are as proximate as possible and where people cross from side to side in greater numbers than anywhere else (there are 60 million border crossings every year) – is not an area where one finds what common sense dictates is most representative of each nation. It is tempting to think that these "disencounters" have much to do with the fact that these populations have had to "invent" representations of themselves for each other. Misunderstandings foment pretense.

The Second Misunderstanding

Commentators have frequently tried to link inSITE's spirit of collaboration between people in Mexico and the United States with the NAFTA, a trade agreement between Mexico, the United States, and Canada. The possible connections were highlighted by the press, the artists, and some critics, especially during the second version of inSITE, inaugurated in September 1994, just eight months after the implementation of the trade treaty. Nevertheless, the NAFTA does not include artistic or cultural exchanges as part of its regime. Moreover, key support for the trade agreement came from U.S. and Mexican officials in Washington and Mexico City, respectively – cities far removed both politically and culturally from the two Californias. Northern Mexico is often described as an area with meager cultural infrastructure, a region with no prominent museums, cultural centers, libraries, or centers of higher learning. The Mexican government first addressed this lack of cultural infrastructure through its Programa Cultural de las Fronteras (Border Cultural Program), established in 1982. This was the same year in which Mexico adopted a new, neoliberal economic model which, in a sense, culminated in the NAFTA. For its part, although San Diego has an abundance of theaters, orchestras, museums (including a museum of contemporary art), and a more fully developed system of cultural institutions than what is found in the cities of northern Mexico, San Diego's cultural life pales in comparison to that which exists in the nation's cultural capitals, places like New York, Boston, Washington, and even Los Angeles.

For these many reasons, there is little basis for postulating any automatic connections between NAFTA and inSITE. Just as in other free trade environments – the European Union and Mercosur – there is some degree of independence between intergovernmental economic agreements and daily interactions in border regions, between macroeconomics and the dynamic of cultural exchanges. Setting aside "Mexico: 30 Centuries of Splendor," a major exhibit intended to showcase Mexico's cultural strengths in the context of the North American Free Trade Agreement (the show exhibited in

New York, San Antonio, and Los Angeles in the early 1990s), inSITE is the most important example of Mexico-U.S. exchange and cooperation in the arts in this decade, and it bridged two regions that are not major centers of cultural development in their respective countries.

The Third Misunderstanding

inSITE is more frequently linked with NAFTA in the Mexican press than in the U.S. media. Mexico's journalists, taking their lead from inSITE's organizers, highlighted the binational character of this program of installations and saw it as an expression of a cultural corridor that could connect Tijuana and other Mexican cities with San Diego and perhaps all of California. Several academic studies of the region share this perspective; one is the book by Basilio Verduzco Chávez et al. entitled *La ciudad compartida. Desarrollo urbano, comercio y turismo en la región Tijuana-San Diego* (The Shared City: Urban Development, Trade, and Tourism in the Tijuana-San Diego Region).

Nevertheless, media coverage and critiques published in Mexico and the United States were limited almost exclusively to discussion of participating artists from each reporter's home country. There were 103 articles in Mexican newspapers that made mention of inSITE94; yet only 14 covered works done by artists from the United States or countries outside the border region. And the non-Mexican artists that did appear were almost always the same three: Kaprow, Roolf, and Yanagi. Similarly, among the 94 articles on inSITE94 that were published in U.S. newspapers, only 22 included mention of Latin American artists, and these references were to a limited number of artists (Ehrenberg, Escobedo, Gruner, Ramírez Erre). And oddly, among the coverage of this visual arts event, most column space was devoted to the inaugural address by Carlos Fuentes. Although the media proclaimed that "inSITE breaks cultural boundaries," actual coverage of the event points up the difficulties involved in realizing this objective.

The second presentation of inSITE, in 1997, received even broader press coverage: 121 articles were published in English, 118 in Spanish, and 2 in Portuguese. Especially notable was the increased attention given to the event in the leading international arts publications. *Art in America*, *Art Forum*, *Sculpture*, and *Artes de México* published lengthy pieces that discussed both the esthetic and the sociocultural aspects of the exhibition. The extensive reportage in key California newspapers, often authored by their lead arts correspondents, took more care than in 1994 to include Latin American artists and, for the first time, saw within inSITE reflections of transformations under way in the region. "A New Tijuana Needs a New Image" ran the headline on a March 1, 1998, article in the *San Diego Union-Tribune*. In the article, author Lawrence Herzog, professor of urban planning at San Diego State University, eschewed the stereotype of Tijuana as a city of bars, prostitution, and drug-trafficking, to ponder whether, given the city's new position in the global economy, Tijuana "could become the next Hong Kong."

Several correspondents and critics in the United States and Mexico City interpreted inSITE's installations in terms of squatters' struggles to gain legal title to their land or in terms of Mexican migrant workers' efforts to overcome the obstacles that block their entry into the United States. These writers interpreted the artworks within the context of the cultural history of each region, underscoring inSITE's value both as a means to publicize conditions on the border through the international media and as a way to encourage artists to rethink their art by interacting with and within a specific multicultural region.

In *Folha de São Paulo*, Celso Fioravante advanced a bold hypothesis: that the three most important events in international art in 1997 were the Johannesburg and the Mercosur biennial exhibitions (the latter in Porto Alegre) and inSITE. All of these, he proposed, were destined to "fracture borders, nationality, center, periphery, identity, ethnicity, globalization, inauguration, and culture shock" (November 28, 1997).

The schism between the United States and Mexico that produced the differentiated media coverage of inSITE1994 illustrates the difficulties that hinder both societies' efforts to adhere to inSITE's integrating goals. Reportage on artists from the other country was restricted to a few well-known names. The catalog of installations created in 1994 notes the co-participation of 38 not-for-profit visual arts institutions in Mexico and the United States, all devoted to developing a simultaneous program in the two cities that would give "life to the binational community." But inSITE's organizers themselves acknowledge in the catalog that, since the presentation of inSITE94, events have unfolded in the Tijuana-San Diego region that contradict the unifying purpose of this program: "The passage of Proposition 187 by the voters of California;... the continued calls in the U.S. for militarization of the border." Faced with such "events that have the tendency to pull us apart, the inSITE project ... demonstrates the enormous potential of working together" (p. 11).

Despite the intensification of border conflicts in recent years, the warm reception extended to inSITE97 and its messages suggests that substantial progress has been made in the areas of *cultural* understanding, mutual interest, and the emergence of a more complex image of binational exchange in the media.

inSITE's Innovations

Art critic Robert L. Picus noted that "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 ideas," according to Lynda Forsha, director of inSITE94" (Suzanne Muchnic, "Looking for Art That's Literally All Over the Map?" *Los Angeles Times*, September 18, 1994).

The organizers of inSITE understood that the goal of the exhibition was not to make space available to artists so that they could repeat what had already been

done in other cities and regions with more plentiful cultural resources. Nor was their purpose to resurrect the rationalizations that justified urban art in preceding decades: to bring museum art into the street, to rehabilitate decayed urban areas, or to valorize under-appreciated aspects of the daily panorama. Nor, of course, to erect monuments where there were none, or to stage visual spectacles as counterbalances to the mass media.

inSITE does, in fact, include a few works that pursue these objectives. As part of the San Diego component of inSITE97, viewers visited the murals in Chicano Park. These were painted in 1973 on the understructure of the highway bridge that links San Diego with Coronado Island. San Diego's Chicano community made its first efforts to claim the land beneath the San Diego end of the bridge for a community park in the early 1970s. They staged massive protests when San Diego authorities proposed ceding the area to the California Highway Patrol. To reinforce their claim to the land, individuals from the Chicano community covered the massive bridge supports and surrounding cement areas with murals. Through their gigantic images, these artists were determined to mark their presence in the Barrio Logan neighborhood of San Diego. Their depictions took the form of a cosmogonic discourse that combined Quetzalcóatl (the feathered serpent), pyramids, the conquest of Mexico, precursors of the Mexican Revolution, the Virgin of Guadalupe, and Frida Kahlo, together with migrants, Chicano leaders, Che Guevara, and other popular leaders. There is no denying that these vibrant polychromatic images, which completely cover the space overarched by three intersecting freeways, achieve a powerful interaction with the (literally) overarching symbol of U.S. modernization. The elaborateness and complexity of some sections are offset by other portions whose simplicity constitutes a collective testimony and chronicle of struggle. The esthetic simplification in these murals corresponds to the message, connecting distant and wildly heterogeneous personages and periods without undue concern for logics of time and place. Historical, emblematic, and political diversity is subsumed beneath a uniform discourse that exalts with equal eloquence all of the symbols recovered from the Chicano imagination. To my mind, this multisecular aggregation and dramatization of a multitude of visual elements may not be the most appropriate tool for catalyzing actions that are relevant in today's highly complex arena of urban development and social struggle within a globalizing economy. In their contribution to inSITE97, the group of Chicano artists known as FUERZA constructed a "column-sculpture" that provided visual information, an interactive kiosk, and a website devoted to commemorating the area and the murals of Chicano Park.

Other works emerged from a different perspective, one reflected in inSITE's underlying commitment to examine the issues that currently influence public art. This approach was a deliberate attempt to avoid the "parachute drop" strategy of installing

preconceived works without giving consideration to context. Before formulating their projects, invited artists were asked to spend several weeks in the region. They toured the area under the guidance of border experts, and they shared time with people living in the places where their works were to be installed.

In addition to its well-reasoned approach to inserting art in an urban border context, inSITE also holds promise as a catalyst in the formation of communication channels tailored to regional needs. This is achieved, first, through collaboration between government agencies and private actors, including CONACULTA (Mexico's National Cultural Council), foundations, sponsoring organizations, and cultural and neighborhood associations. The involvement of local actors is crucial for obtaining permission to place works in this region, which is characterized by violent conflicts and by the very visible presence of security forces from both countries. Here, winning the respect and collaboration of working-class residents who are jealous guardians of their neighborhoods is just as much of a challenge as winning official permission to make installations in immediate proximity to the border.

As its name suggests, inSITE invited artists to place their works within the particular contexts defined by the border and its transformations. Some artists accepted the challenge by selecting shopping malls, train stations, beaches, parks, and sites adjacent to the border fence. Others preferred the places and modes of expression that are most often used to construct images of San Diego and Tijuana. Thomas Glassford sensed that something was missing in San Diego's International Information Center, where the attractions of this city are touted on hundreds of video screens. Absent was any mention of San Diego's 117 golf courses. Glassford secured the use of several screens on which to project images of his installations. His project consisted of miniature golf courses (small green rugs with tiny U.S. flags at every hole) in the Information Center and throughout the city. It also included the screening of a video, "City of Greens," in which he plays a secret agent, complete with a metal briefcase chained to his wrist, which is not even removed during lovemaking. In his screen persona, Glassford flees through a city of sprouting golf courses — golf courses on antennas, rooftops, skyscrapers, even in car trunks, each crowned with a U.S. flag. His flight ends at the U.S. border with Mexico, where a huge tricolor flag, similar to those recently raised in Mexico City and elsewhere throughout Mexico, awaits him.

In a similar vein, Melanie Smith's installation was a travel agency located on one of San Diego's main streets. In it, Smith offered information on "significant" San Diego attractions, such as Horton Plaza, a shopper's paradise. In Tijuana, Smith featured the bus station, recommending that tourists stop there for a hamburger. Through these and other featured promotions — an inflatable shark too big to fit in its little fishbowl, strangely colored beverages — Smith pointed the finger of irony at the exalted language that permeates the tourist industry. Her parody was all the keener given that this is a region

of few transcendental historic events, where the spectacular is raised up on a bed of fictions.

Some of the artists conceived their installations for unused spaces. In the semi-abandoned building that was formerly the Carnation Milk Company, Helen Escobedo documented the contrasting uses of milk in different countries. She converted the factory's former washing room into a "de-spotting" room, where cows lost their spots. Traversing a wall built with cartons of skimmed milk, visitors entered a part of the exhibit where dozens of varieties of lowfat milk were displayed, some real, some invented. The challenge was to determine which were which, in "a world where half the population goes hungry, and the other half is on a diet." The artistic merit of the installation is "sanctified" by its title, *L'Urbe Mooseum*.

For several artists, locating and appropriating a space in San Diego was a difficult undertaking, given the city's broad extension. San Diego's neighborhoods are connected more than united by the freeways that often run at the level of rooftops, hiding the city below. Why did some of the participating artists — especially Latin American artists — select basements or garages for the placement of their works? Sometimes these sites served as refuges. This was true, for example, of Anna Maria Maiolino's installation of clay cylinders, whose primary material she hoped would capture some sense of intimacy inside or outside the rush of traffic. In other installations, enclosed space accentuated the exhaustion of the metaphors devised for the border. We saw this in Fernando Arias's steel fence — recollecting the bellicose barricade the United States has erected along the border — which culminated in a guillotine blade dropping on a powdery, cocaine-like substance. It was also apparent in the dazzling video prepared by Miguel Río Bravo, *Entre los ojos*, in which concurrently displayed images paired Mexico's northern deserts with the exhausted visages of the country's migrant workers.

In one of the most suggestive works of this type Chilean artist Gonzalo Díaz chose an enormous vacant basement and transformed it into a thriller-like underground parking garage, with swaddled birds and neon billboards resting on fourteen columns that traced the fourteen stations of the "Way of the Cross." In this work, entitled *The Promised Land*, the words that announced the stations are the figures of speech: metaphor, metonymy, hyperbole.... Díaz notes that each one of these can be found in discourses about the border, a premise confirmed by the variety of styles incorporated in the works of the other artists. But for me, the ritual use of this space speaks particularly about artistic approaches that look for their meaning in catacombs, sordid venues, and secret exchanges, defending themselves against the fury or the asepsis of San Diego architecture.

If these elliptic — or openly escapist, at least in terms of urban space — allusions form part of what the artists could make of this city, then what happened when they tried to stake claim to the chaotic, crowded, and supremely contradictory space that is Tijuana? "Initially,

nearly all of the invited artists from the United States wanted to install works on the Mexican side of the border, and the majority of the Latin American artists wanted to work in San Diego," explained Ivo Mesquita, one of inSITE's four curators (the others are Olivier Debroise, Jessica Bradley, and Sally Yard). Efforts to "work with the community" in an unfamiliar location highlight the complexity and the ambiguities that are involved when one tries to escape the confines of the museum. Patricia Patterson persuaded a family residing in the working-class Altamira neighborhood in Tijuana that their home would be enhanced if it were painted in vibrant "Mexican" colors (bright pinks, greens, blues) and adorned with framed family photographs that would preserve family memory on the house walls. Marcia, the homeowner, agreed to the undertaking. She recalled: "But I told her that afterwards it had to be painted all white." "When the neighbors saw our fence, with each board painted a different color, they asked me if I planned to open a preschool. Little by little, I came to understand the project," she said, using a variety of expressions that reflected her delight at being "in the know" regarding the expectations of the people interviewing her. It was equally surprising to learn that Patterson had undertaken the installation as a "search for the indigenous, not as a curiosity." Any resident of Tijuana can tell you that Altamira is not the best place to go searching for indigenous elements on the border, just as any architect, art historian, or anthropologist finds it odd that the most traditional colors of neocolonial Mexico are attributed to the country's indigenous cultures. As far as the artist's intent *not* to create a curiosity, the reactions noted among area residents demonstrate clearly that in this she did not succeed.

Allan Sekula's photographs constituted a very successful installation. Their eloquent polychrome did not overwhelm the messages contained in the faces and street scenes from Ensenada, a city where Korean entrepreneurs buy port facilities to support the export of *maquiladora* manufactures. Nor in the photos of Rosarito, site of the film studios that Hollywood built for the filming of "Titanic." Sekula's images of high technology resonate with the industrial rhythm that multinational investments beat out in this area of northern Mexico, and with the cries of alarm from the "passengers" on the refloated vintage Titanic ("precursor of a mysterious *maquiladora*"). The photos prolong the adventures, the white man's dreams, that began with the conquistadors in California and were sustained through a parade of Hollywood "bad guys" fleeing across the border and into a utopia of "childlike freedom, where you can devour whole lobsters and drive with abandon."

An exotic twist on automobiles lay at the core of the works by Betsabée Romero in Colonia Libertad in Tijuana and by Rubén Ortiz in San Diego. These installations succeeded both because of their full embeddedness in the local cultures and because, especially in comparison, the two are suggestive regarding how the two sexes relate differentially to this very masculine symbol. Ortiz's approach nuances the

gender element within the "low rider" esthetic. By contrast, Betsabée's ornamental feminization, the way she draped her "Ayate car" in printed fabric and filled it with dried flowers, the manner in which she underscored violence by setting the car in the earth beside the border fence – all of this stimulated a sense, simultaneously, of the dramatic and the ludicrous. Her message rang clear to the children who engaged with the car and thrilled at being photographed with this new, fully integrated symbol in their community.

In contrast, the work by Jamex and Einar de la Torre put in question our assumptions about the nature of this border. By joining a pre-Columbian pyramid with Chicano materials and iconography (shiny surfaces, religious articles, and icons of popular culture), they proposed a battlefield, defended by multiple arms primed with broken bottles. Can our battle against the "other," here expressed in the iconography of the pyramid, be folded into what we claim as "ours" and then build to a drunken brawl? The artists' linguistic innovation – their reanimation of traditional symbols through the use of postmodern color and shimmer – was counterbalanced by their use of the degraded elements of urban violence.

Urban Art or Art in the Media?

I made mention earlier of the multitude of references to inSITE94 that appeared in major newspapers in both Mexico and the United States. For inSITE97, reporters from over forty dailies and radio and television stations attended the exhibition's inauguration on September 26 and 27, 1997, and filed their reports over the following weeks. Although Tijuana and San Diego admittedly are not counted among their respective nations' cultural centers, they have for decades enjoyed broad access to transnationalized channels of communication (radio, television, video, music, information services), and the two cities are gaining increasing coverage in these media (Valenzuela).

Olivier Debroise, one of the authors of the inSITE94 catalog and a curator for inSITE97, asserted that inSITE94 should not be envisioned as a "barometer of artistic activity," a function commonly attributed to the biennials in Venice, São Paulo, and Havana, and the biennial sponsored by the Whitney Museum in New York, or Kassel's Documenta. Rather, it should be considered as an intervening medium or vehicle: "its public existence owes less to the presence of the works than to the essence; they call out for comment. Their existence depends on the intervention of the press, of video and photography, and perhaps this catalogue."

Debroise wrote that the involvement of the media influenced the form of some works. "Nina Katchadourian, Steven Matheson, and Mark Tribe, for example, completed their works three-and-a-half weeks before inSITE94's inauguration. In the space of a single morning, they created a chromatic composition in the parking lots of Southwestern College. With the help of campus security, they sorted 10,000 cars by color and directed them into different parking spaces, in an installation that could only be fully appreciated from the

air. Eloy Tarcisio made use of several sites in Tijuana and San Diego County to install copper tubes filled with chiles, beans, and corn. Silvia Gruner placed 111 plaster replicas of the Tlazotéotl figurine (an Aztec sculpture of a woman in childbirth) in the collection of Dumbarton Oaks along one section of the metal border fence where illegal migrants cross from Colonia Libertad. Although visible at a distance from many points in Tijuana, and planned and designed with input from area residents, this work gained prominence mainly through a show at the Museum of Contemporary Art in San Diego."

In some sense, inSITE's substantial visibility in the media contrasts with its echo within the exhibition area per se. Published interviews leave no doubt regarding inSITE's impact within the artistic communities in Mexico and California. Nonparticipating artists commended the selection of the finest international artists and the inclusion of cutting-edge artistic expressions, although they wondered why more local artists were not involved. Similar opinions were voiced by representatives from cultural institutions in Tijuana and San Diego. Nevertheless, the general public saw the majority of the works as somewhat foreign, and they attended the inaugurations "out of curiosity," mostly as a result of the wide coverage the exhibition received in the media. Jo-Anne Berelowitz wrote that many of the installations in inSITE97 were developed for a public well versed in current art; in some cases, where artists included explanatory texts, viewers tended to give these written accompaniments more attention than the works themselves ("InSITE97," *New Art Examiner*, February 1998, pp. 41-44).

In several instances, anonymous viewers removed pieces of works or destroyed them altogether. In 1994, Alan Kaprow's cloud-creating smoke machines and Anya Gallacio's golden leaves encrusting the crumbling swimming pool of an old Tijuana casino suffered such a fate. In 1997, the vandals' targets were Ivan do Espiritu Santo's dice-shaped granite cubes that the artist had placed in several streets in Tijuana and San Diego. Some observers attributed these incidents to Tijuana's relative lack of exposure to public art. Others ascribed them to the fact that some viewers did not see the installations as "art" at all. And still others suspected that the attacks were directed, not at the installations per se, but at the sponsoring institutions.

Members of the general public manifested an interesting range of responses to a number of works in inSITE – from indifference to full appreciation of these works' originality. In several cases installations were well received because of their comical integration into their surroundings; this was especially true of installations that could be sat on or interacted with on the beach or in a park. In several instances, this comic quality was reinforced by the installations' monumental and irreverent insertion into public space. Of these, the most broadly appreciated was the two-headed Trojan horse. This installation, by Marcos Ramírez Erre, measured 25 meters high. It was installed at one of the border region's

most guarded locations, adjacent to the San Ysidro port of entry into the United States.

In summary, as Sally Yard noted during an interview, "one of the things that conjunction of Mexico and the United States, of Tijuana and San Diego, dramatizes is the multiples of public, intrinsic to any neighborhood, city or town" ("Grounds for Serendipity," *World Sculpture News*, Fall 1997).

One Border Is Not All Borders

A frequent theme in postmodern literature is to challenge conceptualizations of borders as boundaries or barriers and to privilege research on nomadism and cross-border flows (Lyotard). In part, this emphasis accords well with the ideology of globalization, which premises a world in which differences among nations fade and interactions between nations are unconstrained. This perspective suggests that artists from different countries and cultures can develop their themes on borders or in intensely multicultural cities without regard for the countries involved or the conflicts that may exist between adjacent nations.

We observed similar misconceptions in inSITE, which enabled us to appreciate both the opportunities and the risks of nomadism. One of the most powerful and ambiguous works, *America*, was developed by Yukinori Yanagi for inSITE94. It consisted of a wall-mounted installation of the thirty-six flags of the nations of North America. The flag representations were actually small acrylic boxes filled with colored sand to create the design. These flags were connected to one another via plastic tubes through which ants came and went, blending and jumbling these national symbols. After a period of two or three months, the flags were no longer recognizable. Yanagi's work can be interpreted as a metaphor for the workers who, by migrating around the globe, are deconstructing nationalisms and imperialisms. But not all viewers read this meaning. When the artist presented his work at the Venice Biennial in 1993, the Society for the Protection of Animals managed to close it down for several days, preventing Yanagi's "exploitation of the ants." The reaction of other viewers was tempered by the fact that they refuse to see differences among nations as a destabilizing element. The artist's goal, by contrast, was to carry the installation to culmination: the dissolution of all markers of national identity. For the São Paulo Biennial, Yanagi used Brazilian ants which, he feared, might be too slow at their task of deconstruction; at the inauguration of that exhibition, the artist expressed his concern that the national flags would not be sufficiently scrambled.

Yanagi's scenario coincides with a discourse that presents globalization as a system of flows and exchanges that brings all people into a situation of co-presence. But might we not need another kind of metaphor – along with the weakening or disappearance of national borders – to describe the asymmetries among nations and our tendency to reaffirm what makes us different? Not all borders can be reduced to a single metaphor.

What is an artist from a distant cultural context saying when he or she installs a work in new surroundings? Interpretations of the installation by Swedish artist Ulf Rollof illustrate the ambiguities that arise in such cases. For inSITE94, Rollof built a circular track and surrounded it with a fence of half-circles of old tires, following the practice of Tijuana residents when marking their land boundaries in areas prone to mudslides. A small cart, which carried five fir trees, ran around the track. The viewer, meanwhile, was seated in a chair that rotated in accompaniment to the circular movement of the trees.

According to Dave Hickey, as quoted in the inSITE94 exhibition catalogue, Rollof's work "signified the culture filter through which the artist must necessarily view this culture at the edge of the Pacific. For a passenger like myself, however, who is intimate with this intercultural mix, who has ridden Mexican railroads through the Sierras, the experience of riding Rollof's railroad provided an uncanny simulacra of riding in the observation car of one of these trains. The visual dynamics of the motion were reversed, of course, but they were exactly reversed. So, for the passenger on Rollof's railway, the image of the trees in the foreground remained stable while the landscape in the background swept by, while on an actual railway the foreground sweeps by while the background remains stable.

"Our cognitive processes, however, are used to decoding and re-reversing such reversals in our experience of art, and, thus, Rollof's railway provided us with an experiential compensation ... which, if we are brave enough or lucky enough, we may hope to confirm in reality."

Comments from residents living in the area around Rollof's railway suggest a different interpretation. Some of them noted that fir trees are not indigenous to Tijuana; they are a paradoxical transplant, like the zebras along Revolution Avenue, or perhaps a mocking transplant, like the steel barrier the United States constructed on the border with steel platforms left from the Gulf War. These fir trees, mounted on a device that monotonously followed its circular route, underscore the artificiality of their insertion into the regional landscape, in a scenario of arid climate and precarious constructions. Their presence would not be particularly noteworthy in San Diego, but on the Mexican side of the border they create an image of all the world's luxuries of comfort and consumption falling from the sky, as if dropped by parachute, to land beside the border, this violent divider built with the residue of earlier incidents of violence. As they rotate, the fir trees hide, then reveal, the border fence, hide and then reveal the area's precarious housing, then once again the fence, and on into infinity in a voyage that goes nowhere, that proceeds always on a single side of the border. Is it the symbolic realization of a desire, or a parody of the Sisyphusean cycle of Mexican migrant workers deported from the United States whose first act upon being returned to Mexico is to seek reentry to the United States, only to be expelled once more?

It is possible to encounter elements that are shared by two or more borders in different regions undergoing transformation. "The Great Wall of China, the Berlin Wall, the Maginot Line, colonial forts in the Caribbean, the Vietnamese networks of underground tunnels.... When fortresses fall to ruin, they become places for melancholy visitation, monuments to vulnerability or to obstinacy. Our very ability to view them from both sides is sufficient evidence of their political demise. They have ceased to be territorial markers and are now moldering monuments. No longer delimiters, they have been converted into tourist attractions." We can share this sentiment, expressed by Cuauhtémoc Medina in his essay for the inSITE94 exhibition catalogue. But it is essential that we also identify, as this author attempts to do, what is particular to each border. This can apply even to different points on a single border, such as the boundary that separates Mexico and the United States. Along its 2000-mile length, one can find many areas with distinctive forms of bilateral interaction. And at no single border point does the border mean the same thing on one side as on the other. Sometimes the border is synonymous with "contact zone," sometimes with "intermediation," and sometimes with "discontinuity" (Hannerz, Vila).

This fact is confirmed by events that unfolded around Silvia Gruner's installation for inSITE94. Gruner placed a row of reproductions of the famous jade sculpture of Tlazotéotl, the filth-eating goddess of the Mexica pantheon, on the steel border fence, in an area where many migrants rest before attempting to enter the United States. In the view of Cuauhtémoc Medina, Gruner's installation suggests "the connection between bodily filth and pardon, between putrefaction and birth, between libido and cultural renewal.... The migrants who crossed the border encountered in this niche a protective figure, a companion for their rest, and at the same time a last talisman of the culture they were leaving behind and a receptacle for their confessions and their fears of diaspora. Evidence of this work's success, some members of the Border Patrol made quick incursions into Mexican territory in attempts to steal the figurines, and many migrants, despite their haste and their need to travel light, went on their way with a small goddess under the arm."

In my view, the greatest contrast among the works that focused on the meaning of border is the contrast between the 1994 installation by Yukinori Yanagi and Marcos Ramírez Erre's work for inSITE97. Ramírez Erre placed an enormous Trojan horse, twenty-five meters high, just a few yards south of the Tijuana port of entry to the United States. The horse was two-headed – one head facing the United States, the other facing Mexico – thus avoiding the stereotypical representation of unidirectional flow of influence from north to south. Ramírez Erre's horse also counteracted another mistaken impression: that flows from the south carry contraband goods, ideas, and values that are antithetical to U.S. culture. The artist told me that his fragile and ephemeral "anti-monument" is "transparent because we know all of

their intentions toward us, and they know all of ours toward them." In the midst of Mexican street vendors navigating between cars waiting to pass through the border checkpoint – vendors who used to hawk Aztec calendars and Mexican handicrafts and have now added Spiderman and Disney characters to their inventory – Ramírez Erre doesn't give us a work of national affirmation but rather a modified universal symbol. This Trojan horse, this insertion in a place so thoroughly embedded in historic iconography, underscores the bidirectionality of message flows and the ambiguities inherent in these message channels. Ramírez Erre also had the horse reproduced on T-shirts and postcards to be sold alongside the Aztec calendars and Disney characters. And he supplied four Trojan costumes which tourists could don and have their picture taken with the "monument," an ironic allusion to the photographs tourists have taken of themselves next to traditional symbols of Mexico and of the "American way of life."

To my mind, the metaphor of the Trojan horse best represents the multidirectionality of globalization and the interculturality that persists despite a climate of ferocious competition, of veiled warfare. Ramírez Erre's application of a universal symbol to regional conflicts also has a strong resonance. In comparison to other images that circulate within the visual arts arena and the mass media, the Trojan horse holds an advantage: it does not speak ingenuously of the universal reconciliation and coexistence that is served up in Benetton ads. Nor does it view supranational integration as the undifferentiated homogenization that we find in the deconstructed flags of Yukinori Yanagi.

In an era in which there are no essential identities or self-contained systems that can be represented by exclusive symbols, an era in which citizens consume heterogeneous and multinational repertoires of goods and messages, the most fertile forms of identification are those that promote critical thinking about interculturality. Artistic and intellectual endeavors, then, can be devoted, not to affirming self-sufficient identities, but to deciphering the complexity and ambiguities of globalizing narratives, as well as the new differences they generate.

Questions on the Efficacy of Art

What can a re-imagined urban art achieve on the border? The range of artistic, critical, and public interpretations suggests the multivocality of this exhibition. Cuauhtémoc Medina found in inSITE an assemblage of works about sociocultural intermediation: "Despite some visions of dissolving borders, the common denominator in the works presented in inSITE94 was an emphasis on structures of mediation and distribution, making them esthetic, decorating them, and extending them to an extreme of irony."

For others, inSITE served to "awaken a territorial or urbanistic awareness" (Arriola), to rethink our conceptualization of the border (Kirchman), to strengthen the multiculturalism of this binational zone and to suggest to the "audience the idea that the links between culture

and economy can remedy the vast inequalities that afflict the border" (Yúdice). In contrast to the unilateral cultural and financial policies that the Mexican and U.S. governments pursue within their individual countries, inSITE aims to depict the cross-border continuities in economy, population flows, and communications that unite Tijuana and San Diego and their extended regions across the border fence. In contrast to the political determination to affirm one's own sociocultural context to the exclusion of all others, this program symbolizes the complementary nature of urban spaces and binational flows. Although some of the works, such as Yanagi's installation, articulate a globalizing cosmopolitanism, others transcend a simple euphoric affirmation of globalizing trends or the capacity of local identities to resist them without losing the sense of either their local territories or transnational exchanges. They are rooted in a "paradoxical" interculturality – between a "Hispanicized" San Diego and an "Americanized" Tijuana.

Other viewers spoke of the need to create markers, even if fleeting ones, in this nebulous and landmark-poor zone. These "ephemeral monuments that are the installations" (Medina) may well function better than long-lived murals and statues to document the fragile nature of interactions and expositions in this precarious region. While I do not deny the value that cultural centers, theaters, and similar venues hold for consolidating the border community, perhaps we should expect from art some experimental reflections about the elements that insinuate themselves into the border fabric rather than about what is fixed and secured, about exchanges, not fortifications.

In this regard, it is noteworthy that many of the artists participating in inSITE proposed, not to speak for or represent specific social groups, but to capture the full complexity of border conflicts. Much has been made of border images and expressions, of the zebras that are, in reality, only painted burros, of the buildings erected to bolster national identity (such as Tijuana's Casa de la Cultura) but patterned on U.S. models, of the migrants' cunning in concealment and disguise. As Dave Hickey noted, San Diego is a Garden of Eden, "a dream of tropical Arcadia" mirroring a boisterous and improvisational Tijuana, translated into Protestant English. "Nothing occupying this site is quite what it seems, nor quite where it should be, nor quite what it wishes to be." Why, then, should we ask the artists to assume sharply defined positions in the midst of so many misunderstandings?

It was noted at the beginning of this essay that public art must address the logics of monumentalism and spectacle. It must also respond to the market pressures that influence the vacillating tastes for contemporary art, not only in galleries and auctions but also in biennials and museums, journals, and nonprofit exhibitions. The inSITE exhibitions do not rely for financing on the sale of works by the participating artists. Outside sponsorship facilitated a largely unconstrained process of selecting the artists and encouraging their development of ephemeral works. It also supported the artists' periods of residence and

exchange in the areas where they proposed to do their installations. And it stimulated the installation of works in a wide range of spaces, including workshops, conferences, children's cultural centers, universities, fishing villages – all of which reinforced a far-flung search throughout the region. This is no small achievement on a border that boasts one of the largest commercial flows in the world, where the intensification of trade and investment over the last decade has had a strong impact on artistic exchanges between the United States and Mexico, even though cultural issues are not covered by the NAFTA. InSITE entailed the construction of public spaces on the border, an invitation to rethink, to re-envision what public life can contribute to transnational relations.

There is widespread conjecture today that the traditions of monumental art are in flux – or that they are losing their impact as they spectacularize a present that has no historical depth. Eluding these two opposing dangers becomes even more important on the border. The historical trajectory of the border region is shorter than those commemorated in other areas. Nor does the border's present offer satisfactory material for grandiose art. It is an area for experimentation: for testing the precarious memory of what is one's own and what cuts across borders, for investigating the visions that are blocked when they try to insert themselves into an emerging public space. We could hypothesize, though I have no evidence to confirm this, that InSITE's freedom to experiment – which was so fully demonstrated by its success in bringing together more than thirty diverse institutions, a body of young and committed artists, and public and private players – can be explained in sociological terms by the relatively small role allocated to the region's cultural institutions, which tend to be more fragile and less stable than those in central Mexico and in other areas of the United States. Would InSITE have been possible in New York or in Mexico City?

If we adopt this perspective, the questions change regarding what art can do or should do in an urban context. Instead of becoming mere embellishers of open space, constructors of monumental commemorations of the past or of "what is ours," glorifying the unexpected or excusing the flawed, artists can take the lead role in posing the questions that will restate the essence of public life. If, as Jean Francois Lyotard wrote, the broadest social function of the media is to strengthen a certain recognizable world order, to revitalize realism, and "to preserve the consciences of doubt," art would destabilize these certainties or permit the emergence of rampant uncertainty in multicultural interactions. Following this reasoning, one would have to differentiate between works that merely reproduce border stereotypes and InSITE's fertile and original installations and experiences, which give expression to border tensions that are not restricted to territorial, political, or economic determinants. "If the work exists, it is because even when all the conditions that could be converted into an object of analysis have been found, still something unexpected and unlocatable has occurred" (Brunette-

Willis-Derrida). It is well and good to affirm that on this border "we know everything about them, and they know everything about us," but this doesn't really say all that needs to be said, because what we are and what they are is continually being redefined. We are ceaselessly renegotiating ourselves.

Notes

- 1 Shifra M. Goldman and Tomás Ybarra-Frausto distinguish two central periods. The first, from 1968 to 1975, is identified commercializing the content and the distribution of their artistic creations. See Shifra M. Goldman and Tomás Ybarra-Frausto, "The Political and Social Contexts of Chicano Art," in *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation: An Interpretative Exhibition of the Chicano Art Movement, 1965-1985* (Wright Gallery, University of California, Los Angeles, 1991, pp. 83-96).
- 2 Ybarra-Frausto highlights the Chicano artists who Antonio; and Manuel Martínez, from Colorado. In the area of graphic art, and Rupert García. He also identifies the most important centers for graphics production: La Raza Graphic Center in San Antonio, the Royal Chicano Air Force in Sacramento, the Mechicano Art Center in Los Angeles, and La Galería in Austin.
- 3 Some of the most important of these include the work of Arnulfo Anguiano, who in 1975 promoted and exhibited Chicano art in Mexico. He also painted a mural in a preparatory school using themes influenced by Chicano art. Another notable example is a mural that calls for unity between Chicanos and Mexico's exploited indigenous populations. The Taller de Investigación Plástica in Morelia and Chicanindios in Arizona collaborated in the creation of this mural in 1973. Later, in the 1980s, several exhibitions of Chicano art were held in Mexico City, including, especially, *A través de la Frontera* (1983), sponsored by the Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo and the exhibition of Rupert García's work in 1986 (see David Maciel, op. cit.).
- 4 These festivals were convened around themes such as popular border culture (1984), "the ballad will speak for my people" (1985), "the barrio, first space of cultural identity" (1986), "related by blood: friends, intimates, brothers" (1987), and "the women of la raza," among others.
- 5 The Centro Cultural de La Raza is an important cultural and community space. It is dedicated to San Diego's Chicano population and to the problematic of the Mexico-U.S. border. It was established as a result of protests staged by the Chicano population during the 1970s. San Diego's Mexico-origin population was divided when the construction of an eight-lane freeway (Highway 5) displaced 5,000 families from the Chicano neighborhood of Logan Heights. According to Chicano activist and artist Victor Ochoa, one of the objectives of the freeway construction was to undermine the community's political strength. In answer to this assault on the space of their everyday lives, members of the community – organized in the *Toltecas de Aztlán* and represented by Salvador Torres and Luis Espinoza – occupied Chicano Park and demanded that the Ford building be turned over to them for the creation of the Centro Cultural de La Raza. This building had been slated for conversion into an air and space museum. See Patricio Chávez, "Políticamente cultural multicorrecta," in op. cit.
- 6 In 1987 the Museum of Contemporary Art in San Diego began a multidisciplinary program about the border, which included research, conferences, and film series, among other activities. Ibid.
- 7 This section is based on audiovisual recordings from the International Festival of La Raza, coordinated by Amelia Malagamba.

- 8 Author interview with Alvaro Blancarte, Tijuana, February 9, 1999. .
- 9 Author interview with Marcos Ramírez Erre, Tijuana.
- 10 Author interview with Roberto Rosique, Tijuana, February 9, 1999.
- 11 Author interview.
- 15 Author interview with Rosángela Rennó, San Diego, September 26, 1997.
- 16 Author interview with Manolo Escutia, Tijuana, September 27, 1997.
- 17 Participating in the project were Michael Schnorr, Manuel Mancillas, and Berenice Badillo.
- 18 Author interview with Michael Schnorr, February 13, 1999, in the Aguascalientes Cultural Center in Colonia Maclovio Rojas.

INTROMISIONES COMPARTIDAS se terminó de imprimir en los talleres de ColorGraph, Tijuana, B.C., Mex., el 13 de septiembre de 2000 y consta de un tiraje de 1,000 ejemplares.



LA CONACULTA • FONCA