

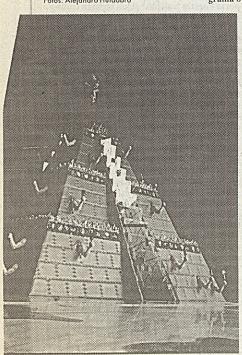
ARTE EN LA FRONTERA MÉXICO-EE.UU.

-Néstor García Canclini

Estudioso de las "culturas híbridas", Néstor García Canclini se ha interesado en temas que van de la narrativa de Julio Cortázar a los códigos del transporte urbano. En esta ocasión, el sociólogo de la cultura viaja a la zona de la fayuca, las garitas y la migra, y se enfrenta a uno de los sucesos más interesantes del arte público: In Site, el conjunto de propuestas plásticas que en estas semanas borra la frontera entre Tijuana y San Diego.

Página siguiente, arriba: Marcos Ramírez Erre, Caballo de Troya, 1997; abajo: Mirando al otro lado

Abajo: Jamex y Einar de la Torre, El Niño, 1997 Fotos: Alejandro Huidobro



Por qué no sirve el caballo de Troya

ace 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 Tamayo y 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.

En esta "herida abierta" entre los dos países, se realizaron en 1992 y 1994 las muestras de arte urbano In Site, cuya vasta repercusión facilitó que este año pudiera emprenderse una exhibición de mayor envergadura: 42 artistas de toda América Latina, desde Canadá a la Argentina, recibieron diez mil dólares cada uno para producir instalaciones en espacios públicos de Tijuana y San Diego. El impacto de esta experiencia en el mundo artístico y en más de cuarenta medios de prensa, radio y televisión de los dos países que acompañaron la inauguración el 26 y 27 de septiembre pasado se explica, en parte, por la calidad de la mayoría de las piezas, notable si las comparamos con muestras cercanas donde predominaron las instalaciones (la Bienal estadunidense del Museo Whitney este mismo año y la muestra del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, en la ciudad de México, con unos 140 artistas latinoamericanos: apenas 10 o 12 obras merecían atención, y por eso hicieron dudar a los críticos sobre la fecundidad del arte-instalación). Otra clave que vuelve a In Site útil para examinar los dilemas actuales del arte público, es el programa organizado con el fin de evitar el

paracaidismo de obras concebidas sin tomar en cuenta el contexto: antes de formular sus trabajos, 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 insertaron sus obras.

Al atractivo de esta frontera erizada por tráficos legales e ilegales -60 millones de cruces anuales sólo entre Tijuana y San Diego-, In Site añade el interés de ser un programa donde se experimenta 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 territorios.

No sabemos qué hacer con Tijuana

Es más que un juego lingüístico decir que los mayores performances ocurren, sin necesidad de artistas, en esta frontera donde todos los días, frente a las 15 casetas que controlan el paso de México a San Diego, se acumulan de 100 a 400 metros de coches. Para cruzarla, aun quienes tienen documentación eufemizan sus intenciones: "vamos de shopping", "llevo a mis hijos al Parque Balboa". Los agentes de la "migra", entrenados durante años en las artes del simulacro, saben imaginar lo escondido: "open the cajuela", "qué lleva atrás". Si el día está fácil, enseguida dejan continuar por el laberinto de bardas colocadas haciendo curvas caprichosas, como si el chofer tuviera que probar su aptitud para conducir. Los otros días las filas no avanzan, y puede durar dos o tres horas la aglomeración inerte de coches, que parece una gigantesca instalación.

Más esquiva es la confrontación entre quienes buscan pasar sin documentos y quienes tratan de detenerlos. La "línea" de alambre mil veces burlada ha dejado su lugar a un símbolo rotundo: las planchas de acero que se usaron para pistas de aterrizaje en el desierto durante la Guerra del Golfo, reconvertidas ahora en kilómetros y kilómetros de un muro apenas un metro más bajo del que hubo en Berlín. Respaldado en los tramos más vulnerables por una segunda barrera de columnas de cemento, por coches de la Border Patrol y helicópteros, desaniman la creatividad, como se ve por los graffitti -más escasos que en aquel monumento europeo. Puede encontrarse a veces a cinco niños cavando un túnel de juguete y pasando a jugar por breve tiempo del otro lado, pero predominan los grupos de hombres y muieres que huyen; algunas, con hijos muy pequeños, se esconden de la migra y también de policías mexicanos en bicicletas, que dicen perseguirlas "porque son las que vienen a robar a los que quieren pasar al otro lado"

Los centenares que siguen infiltrándose diariamente desconciertan a los constructores de muros, laberintos y sistemas láser de vigilancia nocturna. Pero tampoco del lado mexicano es fácil saber qué acciones pueden ser eficaces ante las multitudes que llegan de todas las regiones de México, la lucha entre cárteles que hacen de este punto el lugar de mayor narcotráfico hacia Estados Unidos, los asesinatos diarios de políticos, policías y ciudadanos comunes, nunca esclarecidos. En vista de la cantidad de películas, relatos periodísticos y la próxima filmación de una telenovela basada en este tipo de acontecimientos, el Ayuntamiento panista de Tijuana consiguió a fines de agosto el registro del "buen nombre de la ciudad" en el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial para protegerlo de quienes deseen usarlo en "publicidad y negocios, difusión de material publicitario, folletos, prospectos, impresos, muestras, películas, novelas, videograbaciones y docu-

populares que controlan con celo sus mentales". No es difícil imaginar los trastornos que hubieran sufrido desde hace siglos con políticas semejantes, escritores como Shakespeare por situar sus crímenes en Dinamarca, o Bertold Brecht y tantos otros que también ubicaron historias espinosas en países que no eran el propio. La pregunta acerca de quién es el dueño del patrimonio se ha vuelto aún

> ... más que apropiarse de espacios físicos, o intervenir en culturas o fronteras específicas, los artistas realizan obras transfronterizas, que transitan a la vez por los circuitos del arte y de los medios.

más compleja en esta época globalizada, en que gran parte del patrimonio se forma y difunde en las redes invisibles de los medios. Cuando las autoridades quieren convertirse en administradores de los imaginarios sociales, ¿qué les queda a los especialistas en este campo, a los artistas?

In Site, como su nombre sugiere, los invitó a actuar "en la realidad". Algunos aceptaron el desafío eligiendo 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 minicampos de golf (tapetitos verdes con banderas de EE.UU. 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 portafolios metálico encadenado a su muñeca y 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 EE.UU. Su fuga culmina en la frontera hacia México, donde lo espera la gigantesca bandera tricolor, semejante a las colocadas últimamente en la capital.

Algunos artistas utilizaron espacios en desuso. En el edificio semiabandonado, semirreciclado, de lo que fue la fábrica Carnation, Helen Escobedo documenta los usos contrastantes de la leche. Convirtió la ex lavandería en "desmanchadero" donde a las vacas se les quita lo oscuro, y, atravesando un muro de cajas de leche descremada, se accede a la exhibición paródica 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.

La representación dramática de la migración no se permite ironías en los murales de Chicano Park, espacio verde bajo tres autopistas que se cruzan, donde los habitantes latinos llevan años pintando sus modos de imaginar la historia épica de México y de California. Es distinto el enfoque de la brasileña Rosanna Rennó, quien ocupó vitrinas comerciales con grandes fotos de migrantes de todas las regiones de México, pero representando la tranquila cotidianidad de los múltiples oficios en que sirven a la población californiana: meseros, mecánicos, empleados en farmacias, maquiladoras y mercados.

Hubo artistas que 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 funcionan como refugio, por ejemplo de los rollos de arcilla que Anna María Majolino 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 acentúa el agobio de las metáforas inventadas para nombrar la frontera. La barda de acero, semejante a la frontera bélica impuesta por EE.UU., terminada en guillotina, hecha por Fernando Arias; la retícula monótona de Quisqueva Hernández; el alucinante video de Miguel Río Branco, Y. en una de las obras más potentes 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 viacrucis, La tierra prometida, en que 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 se comprueba en las diferencias estilísticas con que la representan los demás participantes; pero me parece que la ritualización de este espacio habla sobre todo de prácticas artísticas que buscan su sentido en catacumbas, parajes sórdidos y discursos secretos, protegiéndose de la furia o la asepsia de la arquitectura de San Diego.

Si estas alusiones elípticas o francas "huidas" del espacio urbano forman parte de lo que los artistas pudieron hacer con esta ciudad, ¿qué les ocurrió al querer apropiarse del espacio caótico, repleto, hipercontradictorio de Tijuana? "Al principio, casi todos los invitados de Estados Unidos querían actuar del lado mexicano, y la mayoría de los latinoamericanos en San Diego", dice 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 patentes la complejidad y las ambigijedades que implican 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. Marcela, 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".

Mejor inserción revelan las fotos de Allan Sekula, cuva elocuente policromía no sofoca lo que quieren decir rostros y escenas de Ensenada, donde el puerto fue comprado por coreanos para facilitar la exportación de lo que producen las maquiladoras, y de Rosarito, donde Hollywood instaló estudios en los que acaba de filmarse Titanic: sus imágenes de alta tecnología corresponden al impulso industrial dado por capitales multinacionales a esta zona norte de México, al alarde de quienes reflotan aquí un vetusto barco ("precursor de una maquiladora incógnita") y prolongan 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 refieren las obras realizadas por Betsabeé Romero en la colonia Libertad de Tijuana, y por Rubén Ortiz en San Diego. Agrego a los comentarios de José Manuel Valenzuela en el artículo que sigue a este texto, que ambas obras impresionan tanto por su lograda compenetración con las culturas locales como por lo que su comparación sugiere acerca de las relaciones distintas de los sexos con ese símbolo masculino que son los autos. La mirada de Ortiz no renuncia a este sentido, pero lo sutiliza bajo la estética low rider, mientras la feminización ornamental de Betsabeé, cubriéndolo con tela estampada y llenándolo de flores secas -lo cual subraya la violencia al incrustar el coche en la tierra junto a la barda fronteriza-induce 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, suscita dudas la forma de asumir la frontera sugerida por la obra de Jamex y Einar de la Torre. Bien resuelta en su intento de integrar la pirámide precolombina con materiales e iconografía chicana (superficies lustrosas, objetos de religiosidad y diversión popular), propone 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?

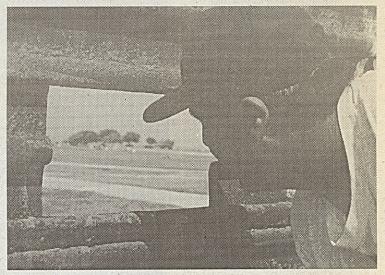
Del espacio urbano a los medios

Prefiero el enorme caballo de Troya de Marcos Ramírez Erre, instalado a pocos metros de las casetas de la frontera, con dos cabezas: una hacia Estados Unidos, otra hacia México. Evita así el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur, y también las ilusiones opuestas de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en EE.UU. no aceptan, sin que se den cuenta. Es un "antimonumento" frágil, efímero y "translúcido, porque ya nosotros sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos las de nosotros hacia ellos". En medio de los vendedores mexi-

canos circulando entre autos aglomerados frente a las casetas, que antes ofrecían calendarios aztecas o artesanías y
ahora "al hombre araña y los monitos de
Walt Disney", Ramírez Erre no presenta
una obra de afirmación nacionalista sino
un símbolo universal modificado para indicar la incertidumbre de un tiempo en
"que la única manera de cubrir la verdad
es sobreinformando". No es la censura lo
que ahora se usa "para ocultar la verdad.

concierto a veces, placer otras, intriga o indiferencia. Varios periodistas e intelectuales locales que ya habían apreciado la edición anterior, en 1994, declaran que el mayor efecto de estas experiencias se da en las comunidades artísticas de Tijuana y San Diego, Corrobora esta repercusión restringida la mejor comprensión hallada en quienes visitaron las obras en centros culturales, o enmarcadas por un contexto "cultural".





como en los asesinatos que hubo por acá"; "cuando ya no hay suficientes guardias de la censura para controlar la avalancha de sospechas yya no sabe uno dónde quedó enterrada la verdad, cada quien tiene su versión, y ahí comienza el trabajo creador". Una respuesta lúcida a quienes todavía creen posible establecer aduanas rígidas, proteger las ciudades y sus imágenes con decretos.

Tal vez las mejores metáforas que el arte puede proponer son las que problematizan los estereotipos de esta y otras fronteras. En un mundo tan interconectado, las innovaciones formales se instalan en un espacio cuando asumen sus ambivalencias, cuando hablan a los que viven allí, a los que atraviesan el lugar y van a otra parte, a los que se enteran por los medios. Las preguntas por el impacto que estas obras producen entre los habitantes locales, encontraron que la mayoría ignoraba la existencia de In Site, y ante las obras con las que tropezaban sentían des

Quizás un análisis más extenso, con lo que vaya sucediendo en las próximas semanas de esta exhibición, permita confirmar en In Site lo que en los últimos años se ha vuelto habitual para gran parte del arte contemporáneo: más que apropiarse de espacios físicos, o intervenir en culturas o fronteras específicas, los artistas realizan obras transfronterizas, que transitan a la vez por los circuitos del arte y de los medios.

Sabremos más de esto porque Televisa, Televisión Azteca, los canales 11 y 22 y otros de EE.UU., filmaron las experiencias de In Site '97 y las difunden por el mundo, como lo harán en los próximos meses las revistas especializadas y otros medios culturales. Por la calidad de muchos trabajos y por el original emplazamiento en una frontera inquietante, se hablará y se escuchará en varias lenguas de lo que 42 artistas americanos imaginaron que podían hacer con Tijuana y San Diego en 1997. ¿Más que In Site será In Media?

ARTEI

José Manuel V

José Manuel Valenzuela nació en Tecate y es doctor en sociología por El Colegio de México. Investigador de El Colegio de la Frontera Norte y director de la revista Frontera Norte, Valenzuela es autor, entre otros libros, de A la brava ése: cholos, punks, chavos banda y El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo.

Las fronteras

os nuevos debates en el campo cultural han otorgado especial énfasis a los procesos de creación y recreación de las fronteras culturales, no sólo como límite sino como sitio de cruce y de contrastes, de intersecciones e intersticios, de apropiación y resistencia. La frontera es un campo de relaciones sociales cambiante; por ello las posiciones esencialistas no ayudan a su entendimiento.

La extensa frontera entre México y Estados Unidos es heterogénea, al igual que las diferentes conformaciones culturales de sus regiones, donde, además de las diferencias de género, participan decenas de pueblos indios, características regionales, identificaciones juveniles, formas diferenciadas de adscripción en la comunidad nacional imaginada, y distintos procesos históricos que han marcado ciertas particularidades en la colindancia regional, como ocurre en las relaciones entre Tijuana y San Diego.

La vecindad entre Tijuana y San Diego implica relaciones sociales inscritas en dos grandes sistemas nacionales con normatividades, lengua y cultura distintas, una fuerte desigualdad de poderes y diversos servicios compartidos (que tuvieron especial auge en los años veinte, como consecuencia de la Ley Volstead), la proliferación de casinos, sitios de juego y prostitución, las deportaciones masivas producidas por la crisis económica de finales de los años veinte e inicios de los treinta, la segunda guerra mundial, con asiduas visitas de los soldados estadunidenses, así como la recurrente demanda de trabajadores mexicanos, quienes a lo largo del siglo han laborado en los campos californianos.

La vecindad, más allá de la colindancia, implica coparticipación. La imagen recurrente de esta frontera se conforma de perspectivas estereotipadas, pero también de 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.

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.

Las epidermis urbanas evidencian contrastes económicos y de poder. Estas relaciones también se inscriben en espacios objetivados, participan en la conformación social y simbólica de los ámbitos públicos, cuyos signos aluden a aspectos compartidos, pero también a diferencias y desiguáldades. Las marcas visibles son los mojones que señalan los límites del despojo consumado con los tratados de Guadalupe-Hidalgo, o la malla de hierro corrugado que se introduce en el mar: herencia humillante de la madre de todas las hatallas

In Site: los discursos del arte-instalación

El llamado arte público participa en la resemantización de los espacios; incorpora elementos que redefinen sus aspectos significantes y cognitivos; participa en la disputa simbólica por su apropiación, como ocurrió con los grandes murales en el periodo posrevolucionario, que interpelaban a una población fundamentalmente analfabeta pero conocedora de los códigos elementales para interpretar sus propuestas.

De la misma manera, la apropiación crítica del muralismo mexicano por parte de los artistas chicanos permitió nuevas formas de vinculación comunitaria. Al igual que algunos artistas afroestadunidenses, aquéllos se apoyaron en los murales para presentar propuestas políticas que prefiguraban relaciones interétnicas menos injustas. No se convocaba a poblaciones analfabetas, sino a grupos portadores de distintos idiomas y tradiciones culturales. También los graffitti han tenido una fuerte presencia en la significación de las epidermis urbanas, principalmente a través del placazo de los cholos y de los audaces bombardeos de los taggers. Del lado mexicano, la desigualdad social ha sido la marca principal en la definición de los espacios urbanos, mientras que del lado estadunidense se añaden la diferenciación y segregación étnicas.

In Site '97 convocó a más de 40 artistas de diferentes partes del mundo, quienes realizaron proyectos de arte-instalación en las ciudades de Tijuana, Baja California, y San Diego, California, Con grandes desigualdades en lo conceptual y desniveles notables, algunos de los participantes encarnaron de manera directa la condición fronteriza.

Entre las diversas representaciones de la frontera, destaca El buen vecino, del dominicano Tony Capellán: herida permanente que atraviesa a ambos países, la fisura (representada por una sierra eléc-

Página siguiente: Betsabeé Romero, Ayate car, 1997

Abajo: Playas de Tijuana Fotos: Alejandro Huidobro



La Jornada 10 Semanal

'alenzuela Arce

trica) 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 bordos fríos que demarcan la línea fronteriza.

En Puerta de Entrada San Ysidro, el tijuanense Marcos Ramírez Erre construyó un monumental caballo de madera en el límite fronterizo. El equino se eleva hasta 30 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. Si pretenden avanzar en sentidos opuestos, se nulifican. El vientre vacío y translúcido del caballo muestra que, a diferencia de la referencia prístina, no existen fuerzas ocultas en su vientre. La propuesta de Ramírez Erre parece indicar que sólo la transparencia en la relación evitará fracturas de un caballo que habita en ambos territorios. A diferencia de Ramírez Erre, David Lamelas (*El otro la*do) presenta una perspectiva dicotómica (blanco y negro), con espacios contrapuestos y complementarios de luz y oscuridad, donde el lado oscuro (México) atisba la luminosidad estadunidense, mientras que desde el norte la lente produce el reflejo de uno mismo. Las relaciones de frontera son más 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 matices, contrastes y contradicciones.

En La línea y la mula, del colombiano Fernando Arias, se presentan fragmentos de la malla ciclónica construida en diversas partes de la frontera, que impide la visibilidad hacia el otro lado, cortando 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 su autor, quien representa a los que transportan la droga. Un endoscopio permite mirar dentro de su cuerpo, en su identidad más íntima. El espectador deviene voyeurista de la interioridad expuesta del artista, desafiándonos a ver dentro de nosotros mismos.

En la frontera 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 Louis Hock en Aguas Internacionales, cuya fuente se alimenta del líquido proveniente de lluvias en el norte y el sur de la frontera. Quien bebe en esta fuente puede verse del otro lado, tomando agua de la misma fuente. Sin embargo, en ocasiones nuestras miradas no se reflejan en otros ojos, sino que topan con la fría presencia de la migra.

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, v el Movimiento Chicano aún tenía presencia, al igual que el de Derechos Civiles de la población afroestadunidense La comunidad, apoyada por artistas chicanos (cuya presencia es mínima en esta edición de In Site), tomó el parque e inició la elaboración de murales que dignifican la herencia cultural mexicana y proponen 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 The Artists Task Force. Si el mito de fundación nacional señala un lago donde se encontraría un águila sobre un nopal devorando una serpiente, en la obra de The Artists Task Force 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

En este siglo, el carro ha participado ampliamente en la redefinición de la morfología urbana. El carro es medio de transporte, marca de distinción, símbolo de estatus o referente de identificación. Desde los famosos correcaminos de los años veinte y treinta, o los bot roads de las décadas siguientes, hasta los low riders, el carro ha delimitado fantasías y formas de organización juvenil. Dos proyectos utilizan el 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 el cholo sus fantasías en carros que son murales ambulantes arreglados con amortiguadores hidráulicos, exteriores perfectos e interiores plagados de símbolos que son altares populares. El Ayate Car (Jute car), de Betsabeé Romero, está enclavado en la colonia Libertad. La Liber, una de las colonias más antiguas de Tijuana, creció con el aporte 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, algunos de los cuales habían participado en la Revolución mexicana, mientras que otros lo hicieron en los primeros movimientos sindicales, solicitando empleo para los mexicanos. Betsabeé 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 sacro, desdeñoso de la combustión interna y de la dimensión clasificatoria y proveedora de 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 avate del indio de Cuauhtitlán, el carro se encuentra saturado de flores. Evidencia probatoria de la revelación. Las rosas son tatuajes en el auto convertido en avate, en altar profano enclavado en el límite fronterizo.

Estados Unidos, de la brasileña Rosángela Rennó, muestra que Tijuana es más que una frontera; que en ella habitan múltiples identificaciones de todos los estados del país y, a través de fotografías, presenta las muchas maneras de ser tijuanense sin abandonar los vínculos culturales y afectivos con los sitios de origen.

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 refunciona-miento, como los materiales de tapicería con los que se arreglan los asientos raídos, botes comprimidos y 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 divino: sacro y profano, angelical y diabólico, venturoso o calamitoso. Corazón que es bon-dad 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 tijuanense Manolo Escutia

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 *In Site* invitan a una discusión más amplia sobre la conformación de nuevas cartógrafías cognitivas y sobre la resemantización de los espacios.