

IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS

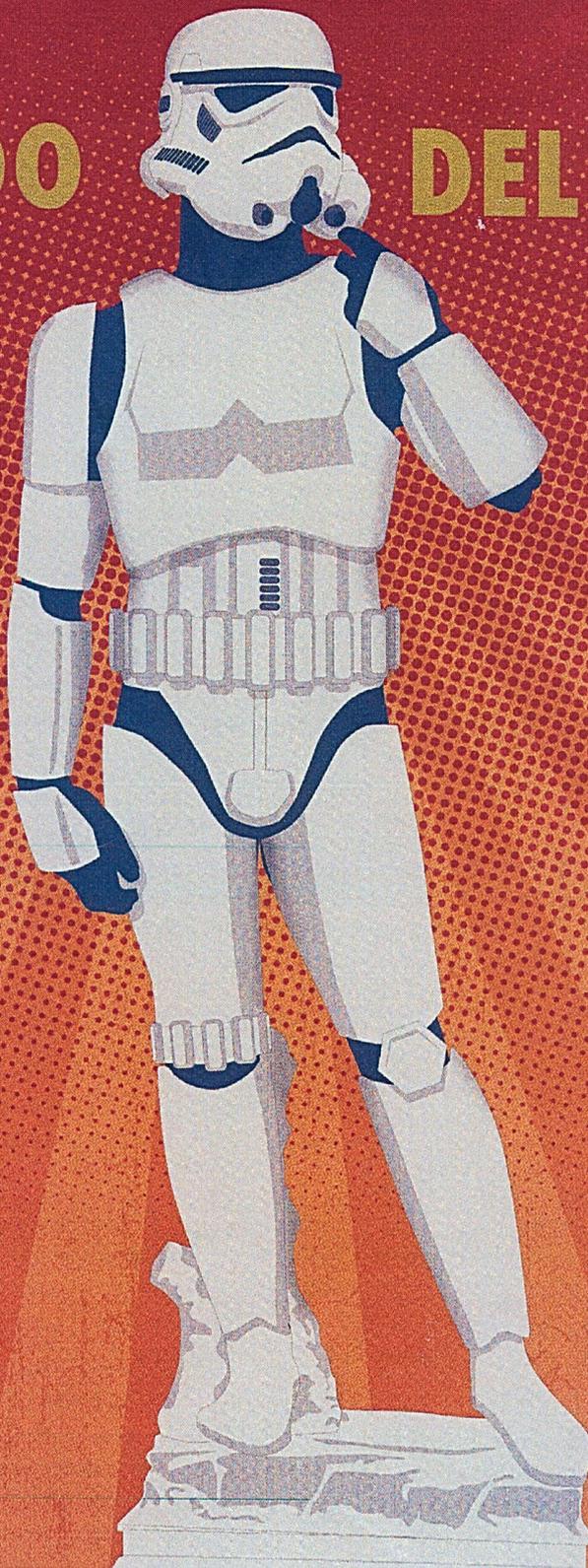
REPLICANTE

www.revistareplicante.com

EL ESTADO DEL ARTE

Jorge Juanes
Jayce Salloum
Rubén Ortiz Torres
Jorge Luíz Marzo
Sergio Rommel

inSite
Rubén Bonet



Pintura
José Luis Sánchez Rull

Diseño
Hematoma

Cómic
Cupido / Clement

De mi arte a tu arte...
Jis y Trino

Fotografía
Marta María Pérez

El folletón
Truman Capote



PRIMER
ANIVERSARIO

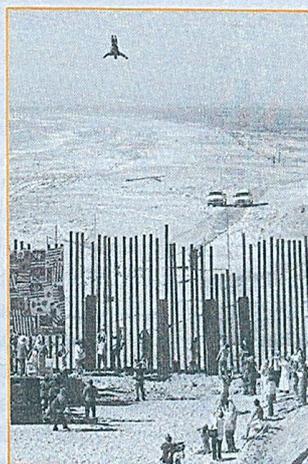
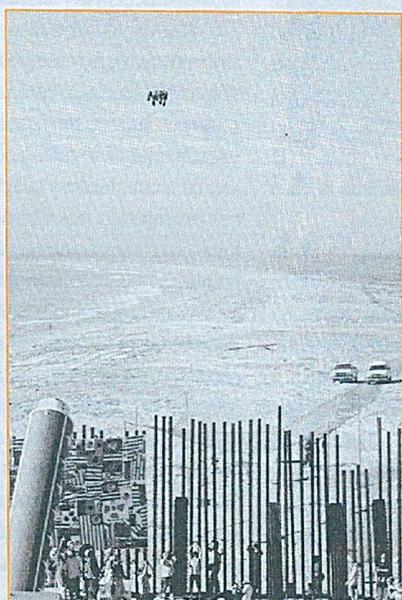
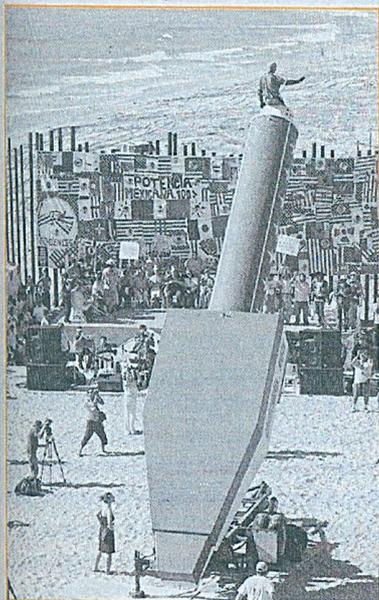
Periodo de exhibición
NOVIEMBRE A ENERO



vol. II
no. 5
otoño 2005
40 pesos/4 dls

inSite

arte (in)visible. una crónica



Intervención de Javier Téllez: "One Flew Over the Void/(Bala perdida), salto de Dave Smith.

Rubén Bonet*

Una revisión acuciosa del conjunto de actividades artísticas más importante en la frontera entre San Diego y Tijuana, tal como lo vio y lo vivió el artista y escritor mexicano-catalán Rubén Bonet.

Si el arte ha muerto, o si la audiencia se ha disuelto, entonces nos encontramos libres de dos pesos muertos.

HAKIM BEY

Nuestra posición es la de combatientes entre dos mundos, uno que no conocemos, y otro que ya no existe.

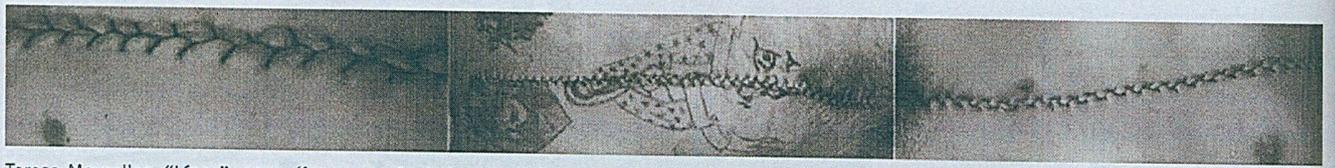
RAOUL VANEIGEM

inSite 05. ART PRACTICES IN THE PUBLIC DOMAIN. SAN DIEGO/TIJUANA. Dos millones de dólares para una actividad artística con la (in)visibilidad como uno de sus conceptos centrales, realizado en el área fronteriza de San Diego-Tijuana, en la que Tijuana es el laboratorio y San Diego el mirador privilegiado desde donde la inteligencia y ambición intelectual del crítico cubano Osvaldo Sánchez, director artístico de inSite y al mando de un ejército de curadores, opera para producir un proyecto que lleva la práctica artística, por lo menos en sus presupuestos ideológicos, a terrenos abonados por las teorías situacionistas

* RUBÉN BONET (Barcelona, 1967) es autor de varios libros, entre ellos *Amebas y logaritmos*, *Sin título, sin nada* y *Me ves y sufres*. E-mail: rubasboy@yahoo.com

sobre un nuevo arte (en especial, con la visión del arte como detonador de cambios en el ámbito social y por ende factor transformador de la realidad, fin último), el urbanismo unitario, la psicogeografía, el *detournement* (la deriva, entendimiento heurístico del espacio urbano) y también por las ideas que denuncian la espectacularización de la cultura (G. Debord) y la anorexia intelectual que imprime el mercantilismo, ritual capitalista que entrona la mercancía en detrimento de su valor simbólico, y que hace que una pieza de Francis Alÿs (incluido en *Farsites*), por ejemplo, casi cotice en la bolsa de valores.

En estos tiempos en que el urbanismo se ha convertido en un atractivo campo de actividad para el arte contemporáneo se ha hecho común el uso indistinto (cierto abuso también) de los términos espacio público, entorno urbano y dominio público, y casi sin excepción todos apuntan a una concepción escenográfica a escala de la ciudad. En esta edición, inSite cambia de rumbo y abandona la escultura temporal en sitio específico (monumento simbólico urbano) que lo ha caracterizado desde su primera edición en 1992 —siempre bajo la tutela ejecutiva de Michael Krichman y Carmen Cuenca—, para abordar una nueva práctica de arte público que rebase la noción histórica construida con base en la idea de objetos o actos localizados en el espacio



Teresa Margolles, "Línea", 2005 (foto cortesía de la galería Eduardo Guerrero)

abierto. Esta noción es resultado, por un lado, del creciente interés ético desde el sector artístico en las prácticas de contexto y, por el otro, de la movilidad social con fines políticos inherentes a estas iniciativas, "que siguen haciendo de esta política de 'estetización' de la disfuncionalidad urbana una epopeya gubernamental", con lo que contrariamente a sus aspiraciones originales de lograr consenso ciudadano para la negociación del espacio público (la verdadera práctica política según Osvaldo Sánchez), el llamado arte público acaba siendo asumido como una producción simbólica institucional.

inSite observa esta frontera urbana México-Estados Unidos como un tejido social cuya supervivencia depende de los flujos de personas, productos e información, lo que implica aceptar este corredor transnacional como una estructura de vasos comunicantes con espacios blandos que funcionan como membranas de tejido poroso por donde se filtran esos flujos. Incluidos los narcotúneles, aunque políticas preventivas de inSite impiden abordar ciertas problemáticas frontalmente. Su misión no es el activismo político o social, sino insertar un acto creativo que detone nuevas situaciones en ese tejido.

Este tipo de práctica artística pretende actuar como drenaje de esos vasos comunicantes, entendiendo el dominio público como "aquellos lugares de representación que han sido negados a lo social" (P. Bordieu), y la práctica de un arte público, no enfocado en crear masas de consumidores de cultura en foros abiertos, sino en convocar de manera temporal a comunidades heterogéneas con el fin de coproducir una experiencia de desalienación del sujeto social.

Sobre esto giran los 22 proyectos de la sección *Intervenciones*, con curaduría de Osvaldo Sánchez y núcleo histórico del evento, y también el área de *Conversaciones*, con Sally Yard como curadora, concebida como un conjunto de diálogos, talleres, conferencias y publicaciones que produce, junto al aparato curatorial, la carga ideológica del proyecto y parte importante de la llamada fase pública de inSite, que se desarrolla desde agosto a noviembre durante cuatro fines de semana de presentaciones de proyectos y actividades, aunque muchos de estos debates se han venido dando desde el arranque de esta edición, dos años atrás.

Estos diálogos versan sobre conceptos como *Zonas liminales/Flujos en curso* o *Extranjeros, habitantes y cosmopolitas*, con ponencias de académicos como Manuel de Landa y Suely Rolnik, del arquitecto Teddy Cruz, quien construyó el infosite —centro de documentación y mapas— de San Diego (el otro está en el Centro Cultural Tijuana), o de la prestigiosa curadora Ute Meta Bauer (a cargo del Archivo móvil transfronterizo), entre muchos otros, como la teórica Magalí Arreola, quien arrancó en su participación hablando del fenómeno de las micronaciones, tema del que me ocupé en un artículo para *Replicante* 4.

Los otros dos componentes que conforman inSite 05 son la exposición binacional (Museo de Arte de San Diego y Cecut) *Farsites/Sitios distantes*, dirigida por el curador brasileño Adriano Pedrosa a cargo de otros cinco curadores adjuntos, y *Escenarios: proyectos en red*, eventos en vivo y el Archivo..., con énfasis en las condicionantes de temporalidad, la desobjetualización de los

soportes discursivos y en trascender la condición espacial de localización.

Regresando al tronco de inSite, *Intervenciones*, apuntar que una de sus características más importantes y distintivas, prioritaria desde el punto de vista curatorial, es el carácter procesual de los proyectos, la mayoría de ellos resultado de varias residencias en el área por parte de los artistas (tres de hecho: solos, en grupos de cinco y otra con grupos más numerosos), toma de contacto con las comunidades y talleres con curadores y artistas locales implicados que van redefiniendo, reescribiendo el proyecto a medida que avanza, condicionado también por las respuestas de los implicados en las diferentes comunidades en las que se inscribe la actividad de cada uno de los proyectos de inSite.

Este carácter procesual provoca que no haya resultados tangibles, concepto caro a la idea de producción artística convencional —incluso en el arte contemporáneo— y que fomente su mercantilización con la nomenclatura de "obra" o su aprovechamiento mediático como actividad "artística". También los soportes utilizados rebasan la idea de las prácticas convencionales de representación, puesto que se usan métodos que abarcan desde la subversión de los medios de comunicación, terapias grupales utópicas, hasta reinventiones del espacio urbano y la práctica política, alejándose de la concepción espectacular/mediática y que se insertan en el tejido social con distintos niveles de (in)visibilidad.

Uno de los proyectos que mejor ilustran esta idea de (in)visibilidad es el objeto-proceso de Rubens Mano, unos pins con la palabra *Visible* que se repartían sin mayores explicaciones a los peatones que cruzaban la frontera. O el trabajo de Ramírez Jonas, *Mi casa, su casa*, en el que pone a prueba la confianza del público al lograr que intercambien a ciegas copias de las llaves que trae cada quien. O aún mejor ilustra la idea de (in)visibilidad *El proyecto del buen rumor* de Mans Wrangle, consistente en una red de expansión de rumores inventados con una visión positiva de quienes viven al otro lado de la frontera, así en la zona estadounidense se dispersan "buenos" rumores acerca de sus vecinos mexicanos y viceversa, teniendo una repercusión incalculable ya que una de las fases de expansión de los "rumores" sucede en internet. Lo que se "ve" de este trabajo es una escenografía plana en un escaparate de una tienda del downtown de San Diego, donde hay incrustados dos monitores de TV que muestran las entrevistas a la gente que hace correr los rumores, pero sin sonido, porque de las bocinas sólo sale música.

Este grado de (in)visibilidad es incomprendible para quien no conozca los detalles del proyecto y sobre todo los pormenores del "proceso" —una práctica artística en el dominio público que ignora la categoría de público, concebido como espectador pasivo—, cuestión imprescindible para una cabal comprensión de lo que se está observando, que, como en el caso del trabajo de Wrangle, existe como referencia en diferentes puntos urbanos escogidos y apropiados como espacios de representación, sin explicación curatorial alguna, sin "texto de pared".

Los textos explicativos se encuentran en la abundante bibliografía que publica inSite, folletos de intervenciones, brochures, mapas, catálogos

y toda la información producida por el aparato curatorial y la sección de *Conversations*, material que se encuentra en los dos infosites. Conocer *in situ* cada una de las materializaciones de estas intervenciones es muy parecido al juego de la búsqueda del tesoro —mapa en mano—, con epicentro en San Diego, porque en Tijuana a casi nadie le gusta jugar, entre otras cosas porque a algunos lugares en los que se encuentran estas *Intervenciones* es casi imposible llegar, como lo que acabó siendo el proyecto frustrado de Josep María Martín —*Un prototipo para la buena migración*— y finalizado por su asistente, la construcción de un módulo para acogida de menores deportados o regresados después de un intento fallido de cruce, equipado con ludoteca y comodidades básicas en una colonia marginal de difícil acceso y que inSite donó al YMCA. Pero es que a veces en la frontera, y sobre todo en ciertas condiciones de desprotección social, lo básico acaba siendo un verdadero lujo.

El proyecto inicial de Martín era lo más parecido a un campamento de adiestramiento militar para asesorar a migrantes sobre los peligros y las posibilidades de éxito en el cruce. Evidentemente, el lado estadounidense de inSite y donde está en realidad la cabeza de este megaproyecto —las instituciones mexicanas son comparsas para la parodia de la puesta en escena binacional— puso un alto al experimento, puesto que el cruce ilegal en Estados Unidos está considerado una actividad criminal. Eso no se pudo negociar. Martín renunció. Cosas de la política.

Con inquietudes similares, Judy Werthein creó la marca de calzado deportivo Brinco, diseñado para la ocasión y dotado de accesorios pensando en quienes cruzan la frontera de manera ilegal, desde portamonedas hasta un lugar donde guardar un mapa, y que por un lado se regalan a los migrantes y por el otro se venden como piezas únicas en una tienda cara de San Diego, adonde los ilegales, si cruzan con éxito, pueden llevar el calzado para ser recomprado. Este calzado se mandó maquilar en China, en alusión a la industria maquiladora de la frontera, la creciente corporativización global de mercancías y los flujos de mercado laboral.

Brinco fue de los pocos proyectos que levantó polémica en los medios de comunicación sandieguinos, al preguntarse la validez y pertinencia de un acto artístico que fomenta la “criminalidad”.

Otras piezas que casi no se veían, y de las que casi nadie habló, fueron las trece minipurificadoras de agua —*Iniciativa del agua sucia* del colectivo Simparch— colocadas en el cruce peatonal de Estados Unidos a México y que una vez terminado el evento serán llevadas a colonias marginales donde la escasez del agua es un problema. O el proyecto de Mark Bradford, también participante en *Farsites*, quien dotó de chalecos, un pequeño local, carritos y pins identificativos a los maleteros que operan en esa zona, hasta la fecha desorganizados y sin protección sindical alguna.

Lo que sí se vio en todas las televisiones del globo fue el salto de Dave Smith, el hombre-bala más famoso del mundo, cruzando la frontera por aire desde Playas de Tijuana por encima de la barda en remodelación (la están haciendo más alta y al doble), como parte de la intervención *One Flew Over the Void* (*Bala perdida*), de Javier Téllez en colaboración (práctica habitual del artista) con los pacientes de un centro de salud mental de Mexicali, de quienes surgió la idea de cruzar la frontera por aire y que realizaron, en un taller de varios meses, una manta gigantesca hecha de retazos con símbolos patrios binacionales que colocaron en la barda el día del lanzamiento, en la jornada inaugural de inSite, y que llenó de autoridades y celebridades tan



“La esquina/Jardines de Playas de Tijuana”, el proyecto de Thomas Glassford y José Parral. Foto de Rubén Bonet.

simbólica zona: la esquina de Latinoamérica. Tantas autoridades municipales también porque ese mismo día se inauguraba *La esquina/Jardines de Playas* de Tijuana, proyecto de Thomas Glassford y José Parral —el único que se puede considerar un encargo—, quienes diseñaron un pequeño jardín con plantas autóctonas y nuevas instalaciones sanitarias para los bañistas de Playas, cuyo techo funciona como mirador hacia el paradójicamente llamado “Parque de la Amistad”, en territorio estadounidense. Una construcción que tiene más de arquitectura civil u obra municipal que de práctica artística. Más de 40 mil dólares costaron los baños, una infraestructura de duración dudosa que queda como dotación de servicios a la comunidad. Aunque dinero para producción no es precisamente lo que falta para los proyectos de la maquinaria inSite, cuando se destinan 20 mil dólares por proyecto y emolumentos de 5 mil para cada uno de los artistas.

Más impresionante que el corto vuelo del hombre-bala fue la cobertura de la acción por la prensa local, nacional e incluso internacional, entre las que no hubo medio que no hablara de la asistencia de una joven luminaria del cine mexicano a ese evento y que en muchos casos fue la noticia principal y la acción concebida por Téllez nada más un pretexto exótico, y que en ninguno de los comentarios suscitados se explicara que la acción fue fruto de un proceso con pacientes de una institución mental. Cosas de los reseñistas “culturales” que aderezan nuestras vidas con su habitual negligencia y prisa informativa, y parte de la (in)visibilidad de inSite, aunque en el caso de esta intervención causara la proyección mediática del evento que hizo enloquecer de alegría a los medios de comunicación: por fin algo que se “veía”, algo concreto que reseñar —personalidades incluidas—; por fin había algo que encajara con la noción de espectacularidad y sucediera en un momento concreto en el tiempo. Y la verdad es que gracias a la actuación un tanto descoordinada de la banda municipal, los pacientes del psiquiátrico deambulando por el escenario y una presentadora como de fiesta para niños gritando sandeces bajo un sol de 35 grados, la imagen global tenía mucho de espectáculo circense. En realidad era la fiesta de clausura de un proyecto colectivo, a la que los organizadores de inSite invitaron al mundo elegante del arte internacional, la crema fronteriza y los medios, todos acosados por el calor y la impaciencia, y quienes fuera de esperar y en su momento aplaudir el vuelo brevísimo del hombre-bala, no sabían realmente qué pensar de

todo eso, y más en ese lugar tan raro que es la esquina de Playas. Ya saben, una bromita (bombita intelectual) en el estilo *épater les bourgeois*. Rollo situacionista, aunque la atmósfera respiraba un exceso de dotación policial y cuerpos de seguridad personales, de entre otros, del actorcito de marras.

Con este acto la Fundación Televisa, uno de los patrocinadores de *Farsites*, amortizó su "donación" al proyecto vendiendo la imagen en exclusiva a televisoras de más de medio mundo. Y he aquí una de las muchas contradicciones de inSite con su propio discurso curatorial, en este caso acerca de la espectacularidad. ¿Fue la acción de Téllez un acto afortunado en términos mediáticos por casualidad? ¿O más bien una concesión a los capitales que alimentan la gigantesca maquinaria que es inSite? Ahí queda el enigma.

La acción de registro de los procesos es fundamental, y en el caso del proyecto del colectivo tijuanaense Bulbo, *La tienda de ropa*, en el que un grupo de siete personas socialmente heterogéneo confeccionaron prendas con base en el consenso durante un año, ese registro forma parte de la pieza al transmitir en vivo y nutrir con imágenes del taller su sitio web.

Antoni Muntadas también escogió los medios de comunicación, la televisión en este caso, como soporte para su intervención, el video *On translation: Miedo/Fear*, realizado en colaboración con Bulbo, consistente en entrevistas —unas a personalidades, otras a gente común de ambos lados de la frontera— sobre el miedo, la frontera y el "otro", en las que se intercalan imágenes que remiten a la contención y división entre los dos países y que se emitió en una cadena de televisión local de Tijuana.

En esta categoría de documentación audiovisual se encuentra la participación de la tijuanaense Itzel Martínez con dos videodocumentales: *Que suene la calle*, proyecto que arranca en el 2002, se basa en los testimonios de cuatro adolescentes ex adictas en el entorno de las colonias marginales de Tijuana, realizado por YonkeArt, colectivo al que pertenece Martínez, y el otro, *Ciudad Recuperación*, es un documento que recoge la dinámica grupal con varios pacientes de un centro de rehabilitación, quienes, con participación activa en el uso de las cámaras crean un diseño de utopía social con base en sus deseos y proyecciones, en un proceso de un año de duración de entrevistas y dinámicas grupales generadas por la artista.

Otro proceso de documentación es *Ósmosis-Exceso*, video de Aernout Mik, que muestra imágenes de yonkes (deshuesaderos de autos) que ocupan grandes extensiones de terrenos situados en los cañones y la periferia de Tijuana [véase la crónica de Pepe Rojo en este número], junto a una ficción en la que se recrea la inundación de lodo de una farmacia, en alusión a un paisaje donde la circulación, el consumo y el transporte de bienes (flujos) han transformado el panorama urbano, como es el caso de la célebre Avenida Revolución de Tijuana, antes famosa por albergar la barra más larga del mundo, ahora convertida quizás en la concentración más densa de expendios de productos farmacéuticos. El video con imágenes de cementerios kilométricos de chatarra se proyecta en el interior de un estacionamiento de San Diego, anticipando a los conductores de los lujosos autos que circulan por las calles del downtown el herrumbroso futuro que les espera a sus caras maquinarias —aunque en dos años estarán sentados al volante de una nueva.

La misma obsesión por subvertir el flujo incesante de los coches como mercancía en el área fronteriza denota João Louro con *The Jewel/In God We Trust*, proyecto consistente en buscar un coche europeo de lujo en un

yonke tijuanaense, forrarlo con hoja de oro y exhibirlo en la agencia Ferrari-Masserati del sur de California, situada en la exclusiva área de La Jolla, y posteriormente subastarlo. Cosas inherentes al arte contemporáneo y a incongruencias menores de los proyectos artísticos en el dominio público que huyen del "cubo blanco", qué más da si galería o agencia de lujo. Sobre todo teniendo en cuenta que en La Jolla (bastión espiritual del patrocinio de inSite) el "público" que menos dinero tiene se podría montar una decena de inSites para goce personal y de sus selectas amistades (muchos, collectors o miembros de fundaciones que apoyan el arte). Las fiestas selectivas y meetings de VIPs es otro de los procesos de inSite que se desarrollan a lo largo de los años, y ciertamente de los más (in)visibles y menos públicos.

Brisa del Pacífico peinando palmeras: nada más un dato amable para distender esta atmósfera sofocante de arte público y público rico. Otra intervención que responde al perfil —objeto/proceso— es la pieza *Puente aéreo*, en la que Maurycy Gomilicki relaciona a miembros de aeromodelismo de ambos lados de la frontera para la creación de nuevos modelos de aviones que se probaron sobre el cauce seco del río Tijuana. O la pieza *Hospitality*, realizada por el dúo Barbosa y Ricalde sobre el transitado puente peatonal en el mismo río consistente en una alfombra pintada de recuadros de colores con diferentes nombres, como en las pulseras que les venden a los turistas. También participa de esta categoría *Un cierto monstruo amable* de Christopher Ferreira, un set excéntrico móvil para disc jockeys hecho con partes de diferentes autos, pieza que hace referencia a la cultura automotriz arraigada en la juventud del sudeste californiano.

Hasta aquí el recuento de las *Intervenciones* más revelantes, área de acciones a la que la exposición *Farsites/Sitios distantes* debía servir como complemento, pero que acabó cobrando relevancia, por lo menos ante los medios, ante la (in)visibilidad de la mayoría de los proyectos a cargo de Osvaldo Sánchez. Esta exposición, que aglutina el trabajo de 52 artistas de 23 países, tiene la particularidad de ser binacional y en el que están implicadas las dos instituciones de arte más importantes a un lado y otro de la frontera, un acto inédito en el área.

CRISIS URBANAS Y SÍNTOMAS DOMÉSTICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO reciente es el subtítulo de esta muestra. El discurso curatorial de Adriano Pedrosa en esta exposición de "cubo blanco" se centra en el tema de la crisis de los modelos urbanísticos de la modernidad ejemplificado en cinco ciudades: Buenos Aires, Caracas, Ciudad de México, São Paulo y Nueva York, una por cada curador adjunto, que elaboraron su propia línea discursiva.

Esta crisis de la modernidad se aborda desde diferentes perspectivas. El curador comisionado por la ciudad de Buenos Aires, Santiago Navarro, habla de cómo la crisis provoca nuevos modelos relacionales en las comunidades afectadas e ilustra esto con trabajos del Taller Popular de Serigrafía, panfletos de corte reivindicativo [léanse la crónica de Rubén Ortiz y las reflexiones de Silvana Tuninetti y Verónica Vargas en este mismo número], y un video de una asamblea de la asociación vecinal Palermo Viejo, una de tantas surgidas tras los bandazos de la economía en Argentina.

Julietta González, por São Paulo, participa con un discurso que lleva por título *El arte y la arquitectura frente a lo urbano informal* y que ilustra con la pieza *Ambulantes* de Francis Aljys, fotografías sobre las estructuras móviles de comercio y servicio informales, o con la escultura de Dávila, *fake column*, columnas hechas de cajas de cartón que se mimetizan con la

arquitectura de la sala de exposiciones.

Ana María Mallet, por la Ciudad de México, habla de cómo en Latinoamérica antes de que alcanzara la modernidad se declara la utopía fracasada, y pone como ejemplo la ciudad de Brasilia, erigida como símbolo de la ultramodernidad y el progreso en la década de los sesenta y que nunca logró habitar sus calles, habitualmente desiertas. Una ciudad vacía de contenido emocional. Esta noción la ilustra con fotos urbanas de Cao Guimarães, la intervención arquitectónica de Zamora en el Carrillo Gil y con una pieza de Damián Ortega, que consiste en siete sillas y una mesa en difícil equilibrio vertical, de la serie *Construcciones*.

El discurso de Carla Zacagnini, *Ciudades inquietas*, se centra sobre los momentos y lugares en que se cristaliza aquello que parece inaprensible, escurridizo y pasajero, desde los tenderos, mesas con utensilios al aire libre, hasta los cruces de autopistas como valiosos espacios para la comunicación publicitaria, como muestran las fotografías de Sean Snyder.

Betti-Sue Hertz centra su participación sobre el fragmento arquitectónico, extracciones y cortes de lo urbano, citando el trabajo del arquitecto Gordon Matta Clark, idea en la que se inscriben los trabajos de Pedro Cabrita Reis y el de Rivane Neuenschwander/Cao Guimarães, por ejemplo.

Esta exposición es atípica porque no trata de mostrar los últimos trabajos de los artistas invitados, sino que en muchos casos se estructura a partir de trabajos ya realizados y que se inscriben en los perfiles curatoriales, de gran peso en esta muestra. Pintura, por ejemplo, hay un par de piezas, y lo demás tiene que ver más con urbanismo, sus realidades y su poesía, rescatada literalmente mediante fragmentos físicos de calle, empedrados, ladrillos, construcciones arquitectónicas... fotos de comercios cerrados, fotografías (Armin Linke) de la ciudad de Génova atrincherada militarmente contra la acción de los altermundistas, fotografías de calles desiertas, paisajes urbanos tomados en video desde un coche proyectado en cámara rápida... Como documentación de un momento de crisis se muestra material de registro de los tres apogones históricos que sufrió la ciudad de Nueva York, e incluso un baño austero, *Escusado seco* de Marjetica Potrc, a escala, que podría haber sido sacado de una colonia marginal de cualquier ciudad de Latinoamérica, y colocado en medio de una de las salas del elegante Museo de Arte de San Diego, en el complejo arquitectónico de Balboa Park.

El tema de la crisis urbana está suficientemente bien ilustrado con parajes desolados (proyectos inacabados) de ciudades latinoamericanas, en lo que parece ya un tópico de caos de planeación urbana y desencanto, ya descartada la idea de progreso. Se echa a faltar en esta muestra que habla de los modelos urbanos en crisis documentos de ciertas áreas urbanas de las ciudades de Estados Unidos, donde también reina la desolación, una desolación de primer mundo, más fría si cabe. Cosas del falso pudor y de la mirada prepotente y paternalista hacia el jardín descuidado que es América Latina, como si la crisis nada más floreciera acá.

inSite como experimento estaba condenado a crear y a sufrir contradicciones; la primera, es una actividad de arte público que nada más entienden los investigadores, y también recurriendo a exposiciones de "cubo blanco", performances mediáticos, "subastas" de objetos artísticos y un sinfín de cuestiones que se le podrían reprochar, como ha ocurrido desde los medios por el hecho de no cumplir con las expectativas "espectaculares" de todo evento que hoy día se proyecte, ya sea una final deportiva o uno de arte. Pero inSite no se trata de eso. Sin duda, el experimento es arriesgado, y al

tener un desarrollo en el tiempo lo dota de un carácter impredecible *a priori*, todo se resuelve en última instancia en una determinada actitud frente a las dinámicas de producción de sentido, hoy fuertemente mediatizadas.

Las respuestas a las dinámicas que crea inSite ya dependen de la acogida que despierten en las diferentes comunidades. Por ejemplo, la mayoría de los artistas de Tijuana le han dado la espalda a un proyecto que se desarrolla en "su" comunidad, a pesar de que a la hora de venderse tienen muy en cuenta exhibirse como *made in Tijuana*, algo que está pegando mucho entre curadores de actividades foráneas. Con la actitud un tanto dudosa de que si no me invitan a participar me desentiendo, muchos lo único que esperan es el desfile de curadores internacionales que arrastra inSite para venderse igual que las *curious* de la línea, pero es que al igual que turistas también hay mucho curador despistado y hambriento de exotismo fronterizo. Pero es que el consumo habitual de cristal o *ice*, sustancia de origen militar para "resistir" (ya sea en el campo de batalla, la maquila o en los antros de la zona norte, de muchos —no todos— de los artistas tijuanaenses, sobre todo aquellos dedicados a lo audiovisual), los acelera demasiado y los insensibiliza ante lo social —no tienen tiempo, dando lugar a obras fruto del desenfreno, el insomnio y la arritmia, y sin posibilidad de discurso articulado alguno, provocando ese algo peculiar del arte de Tijuana: la estética de la metanfetamina. Y aquí sí que no sería elegante poner ejemplos. En realidad estos artistas no necesitan articulación alguna, para eso ya están los ávidos curadores foráneos con sus discursos delirantes —y estereotipados— acerca de la condición fronteriza.

Llama la atención también que los invitados importantes que llegan de la Ciudad de México —curadores, crítica, prensa— a los fines de semana de presentaciones sean alojados en hoteles de San Diego, de hecho ahí llegan los vuelos, y que sólo vayan a Tijuana de safari con los camioncitos que provee inSite. Quien paga manda.

Tijuana es un laboratorio social donde incluso los homeless calzan Converse y en la zona de tolerancia se permite todo 24 horas después de que cada antro pague un "impuesto" de 50 mil pesos anuales al municipio priista al más puro estilo de Al Capone, y todo significa desde prostitución de menores hasta venta y consumo indiscriminado de todo tipo de drogas, básicamente *ice* a 50 pesos la bolsita. Actividades que no tienen nada de (in)visibles. Llamar a Tijuana laboratorio social se queda corto en un lugar donde la ampliación del Cecut —el único lugar dedicado al arte— con una necesaria sala de exposiciones la paga la Secretaría de Turismo.

Lejos de establecer una tendencia artística o estilo, y por este motivo establecer un programa único y permanente, inSite se define como una afirmación de las posibilidades vitales y creadoras del individuo colectivamente organizado, superando cualquier tipo de determinismo, empezando por los determinantes "artísticos" caducos. inSite en este sentido se convierte en un legado táctico para futuras actuaciones que sin duda cambiarán el rumbo del mundo del arte.

Ahora queda otra pregunta en el aire: abolido el objeto, abolido el "espectáculo", entendido el arte como una práctica política, ¿de qué van a vivir los artistas?

Para eso ni los situacionistas tendrían respuesta. Bueno, sí la tenían, pero fracasaron en su empeño. Cincuenta años después la sociedad sigue su carrera suicida y consumista despreciando toda experiencia de valor simbólico. ©

ESTÉTICAS EN LA FRONTERA

Sergio Rommel Alfonso Guzmán*



Fotografías de Marcela Quiroz

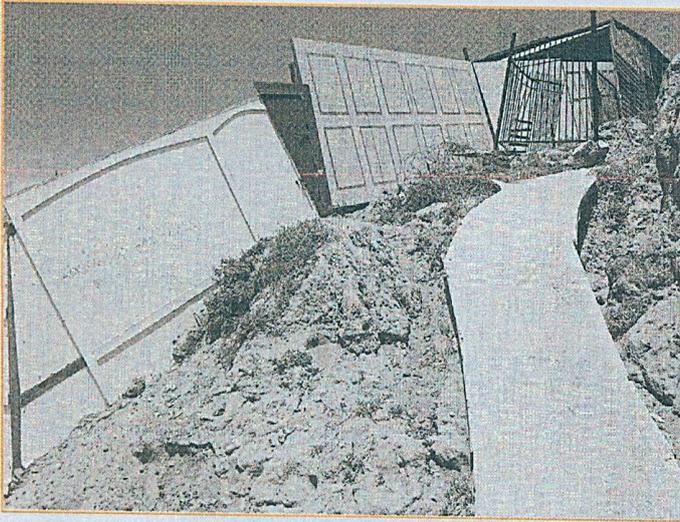
TRES EVENTOS MARCARON EN EL SIGLO XVIII la constitución de una primera teoría general del arte: primero, la incorporación de la expresión bellas artes a la historiografía occidental; segundo: el entronamiento de la noción de belleza como elemento definidor de lo que es arte, y por último: el convencimiento de que la imitación de la realidad era no sólo su función más importante sino la única. “La teoría”, apunta Wladislaw Tatarkiewicz, “no parece correcta, no obstante gozó de gran popularidad”.¹ Así, por casi dos siglos la doctrina se mantuvo hegemónica (con mínimas variantes) hasta que a finales del siglo XIX el afán modernizador de las vanguardias artísticas se concretó en tres ámbitos específicos: el del contenido, el de la forma y el del gusto social.² Esas renovaciones alcanzarían su plenitud a lo largo del corto siglo XX.

En primer término, el abandono del paradigma tradicional de la mimesis permitió el ascenso del expresionismo abstracto o pintura pura “en el sentido de que carecía de un referente externo”,³ como gustaba decir Clement Greenberg,⁴ y que deslindaba al producto artístico de cualquier función enunciativa; tal como se ejemplifica en *Día uno* (1951-1952) de Barnett Newman. No hay que olvidar que en 1949 la revista *Life* anunció a Jackson Pollock como el pintor estadounidense vivo más importante.⁵ Sin embargo, la

fiebre del expresionismo abstracto no duraría para siempre y, a finales de los años setenta, una intensa reacción en contra de la pintura pura devino en un segundo ámbito de renovación artística, pero ahora en la forma. Esto conllevó el predominio del arte conceptual y el performance. Al ser utilizado el propio cuerpo como soporte para la creación artística (a partir de la acción y con la complicidad del público) no sólo subyace —en sus ejecutantes— la búsqueda y experimentación de nuevos soportes y materiales, sino también implica una postura política que cuestiona la hegemonía del arte occidental, manifestado entre otras maneras en la predilección por la pintura de caballete sobre otros procedimientos. Finalmente, los aires renovadores impregnan el gusto social, lo que permite la masificación del consumo artístico.

El objeto artístico es explotado en su dimensión de objeto de consumo. La aplicación de tecnologías diversas (la mayoría originadas en la industria bélica) permite la producción masiva de objetos de arte. La proliferación de artistas y de espacios de mercantilización amplía los nichos de compradores. No existe ya por parte de los artistas un deseo de oposición a la tradición sino de apropiación de las diversas tradiciones —incluyendo las autóctonas—, lo que resulta muy acorde con el auge del multiculturalismo. De tal manera, como explicó Eric Hobsbawm: “La verdadera revolución en el arte del siglo XX [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético”.⁶

*SERGIO ROMMEL es subdirector de la Escuela de Artes (Campus Tijuana) de la Universidad Autónoma de Baja California. E-mail: serommel@yahoo.com



“Autoproclamados salvaguardas de la verdadera imagen de Tijuana erigen una visión cosmetológica del arte, en donde éste funge como máscara y maquillaje para adornar una frontera “vituperada” por leyendas negras acerca de una frontera de violencia, prostitución y narcotráfico.”

¿Qué significó ese itinerario que nos llevó de la modernidad a la pos-modernidad en el arte? Entre otros aspectos está el de la irrelevancia de lo visual en cuanto elemento para definir el arte, su prescindibilidad. Arthur C. Danto lo expresó mejor que nadie en *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia: “Esto significa que ya [...] cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento”.⁷ El abandono de lo visual problematizó los esquemas para diferenciar los objetos artísticos de las meras cosas. La distinción ya no estaba en las características intrínsecas del objeto sino en algún otro lugar.

Cobra importancia la noción del contexto institucional como definidor de lo que es arte. Los críticos intentarán hacer explícitas las convenciones que marcan los cada vez más confusos linderos entre lo que es arte y lo que no. “La diferencia entre arte y realidad depende sólo de estas convenciones, y todo aquello que estas convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte”.⁸ El anunciado fin del arte no significó que se detuvo la producción de objetos artísticos sino un cambio de paradigma: la sustitución de una estética de la materialidad por una estética del significado.

Al abordar el tema del arte en la frontera o el de la frontera en el arte es necesario reconocer que así como “en la frontera norte conviven diferentes ‘hablas’ nacionales, dándose así, por tanto, la existencia de un ‘mercado’ lingüístico de riqueza significativa”,⁹ del mismo modo ocurre con los lenguajes

visuales. La analogía con el mercado no es gratuita. Visualmente la frontera se nos presenta como un repertorio variado, diferenciado, múltiple, caótico; con productos de extraordinarias variantes en cuanto a sus materiales, formatos, precios, condiciones de venta, usos sociales, mecanismos de distribución y legitimación, perfiles de consumidor y escaparates de exhibición.

“La ausencia certificada de tradiciones regionales”,¹⁰ que anotó Carlos Monsiváis, deriva en nuestra frontera tanto en la utilización oportunista de esa pluralidad visual como en la utilización sincera. El Comité de Imagen de Tijuana y su proyecto escultórico y fotográfico son ejemplo del uso oportunista —con cuestionables estándares de calidad— del repertorio visual de la frontera. Autoproclamados salvaguardas de la verdadera imagen de Tijuana erigen una visión cosmetológica del arte, en donde éste funge como máscara y maquillaje para adornar una frontera “vituperada” por leyendas negras acerca de una frontera de violencia, prostitución y narcotráfico. Sin embargo, aun propuestas sinceras e inteligentes —como la colectiva *Diagnósticos urbanos* curada por Magalí Arreola— fallan en su lectura del arte de la frontera por la propia vocación antologadora.

Lo incipiente del desarrollo artístico-visual de la frontera así como lo caótico del repertorio (que va desde óleos veristas de cierto aire renacentista trasnochado hasta instalaciones sonoras, pasando por arte-objeto de rescate muy cercano a la arqueología industrial) impiden el ejercicio taxonómico elemental. No existe tal cosa como un arte de la frontera sino un universo desordenado de artes y no-artes; de prácticas de producción, distribución y consumo visual que se llevan a cabo en las regiones del país que los mapas escolares insisten en catalogar como “la frontera norte”.

El tema del arte en la frontera norte cobró relevancia a partir de los años noventa del siglo pasado. En 1990 la Universidad Autónoma de Baja California organizó un primer Foro de Análisis de las Artes Plásticas en la Frontera México-Estados Unidos que congregó en Tecate a artistas visuales, galeristas, promotores y críticos de ambos lados de la frontera. Algunas de las ponencias allí leídas se publicaron posteriormente en el volumen *Artes plásticas en la frontera México-Estados Unidos*.¹¹ En la introducción al libro Harry Polkinhorn intenta dar cuenta de los debates suscitados en ese encuentro. En tres frases resume un preliminar de conclusiones: a) “Entre todos los controles mitificantes, el de lo regional es, posiblemente, el que más daña a la cultura en las fronteras”; b) “A pesar de que las zonas fronterizas contienen elementos comunes a todos sus habitantes, no existe una sola frontera”, y c) “La frontera es más una suerte de virginidad pervertida, algo que existe en virtud de lo que no hay”.¹² Es decir, lo fronterizo —constructo oriundo de la academia y la planificación urbana y económicas del centro, traslapado del centro a la frontera en un aberrante ejercicio de eígesis, que se desentendió absolutamente de la dogmática de la hermenéutica— ha derivado y degenerado en un conjunto de clisés y estereotipos acerca de lo que debe ser el arte en la frontera, tan artificiales y risibles como las manchas en los burros de la avenida Revolución en Tijuana.

Así, la obligación de hacer arte fronterizo saturó de llantas, alambres de púas, huesos y cercas metálicas el universo visual de la región como si la definición cartográfica fuera lo realmente importante, olvidando que “las fronteras físicas permanecen tal vez intactas, pero las fronteras culturales se han vuelto mucho más porosas”,¹³ y que en la concepción de un “arte en la frontera” no resultan de primerísima importancia los 3,200 kilómetros de longitud que dividen a las dos naciones. Tal vez un prolegómeno necesario para la construcción de un arte de la frontera sea su negación, como señaló

Guillermo Gómez-Peña: "Quizá el espíritu utópico de la cultura fronteriza radica precisamente en su imposibilidad".¹⁴ Es decir, para comenzar a construir un arte de la frontera deberemos comenzar por desechar los estereotipos que desde el centro del país se han elaborado acerca de nuestra región, nuestras artes y nuestra condición de fronterizos.

A partir de la pérdida en 1848 de casi la mitad del territorio nacional se han construido discursos para pensar la región norte del país que privilegian la noción de mutilación. "De esta manera ruptura y pérdida fueron dos elementos que marcaron la percepción que, desde México, se tenía de la frontera."¹⁵ Esas percepciones —desde México, es decir, del centro— alimentaron nacionalismos a ultranza y depositaron en el habitante de la frontera la obligación de fungir como muro de contención ante los afanes de penetración ideológica y cultural del expansionismo estadounidense. Por tanto, el arte de la frontera debía ser un arte enfrentado con el arte del otro, un arte a la defensiva. "En México la defensa de la soberanía nacional en términos de cultura, para que no se 'agringuen' más las costumbres y los valores del mexicano, se opuso a los argumentos de las ventajas económicas y sociales de la integración regional. Internamente la consecuencia de esta discusión fue un sutil refraseo de los términos tradicionales de la cultura nacionalista mexicana."¹⁶

Sin embargo, hoy esa postura ha entrado en un proceso de franco debilitamiento. Si bien se admite que "la forma urbana fronteriza está sujeta al núcleo adyacente a la línea",¹⁷ —siguiendo a Kearney— se considera a las ciudades fronterizas "como espacios donde se da una transnacionalización cultural".¹⁸ Hoy "la frontera alude a ámbitos conformados en los intersticios de las realidades que la configuran. Conlleva ámbitos de conjunción, pero también elementos de disyunción, de disputa, de desencuentro o de ruptura".¹⁹ Lo que prevalece es "la mezcla de culturas, una hibridación de artes y discursos nunca antes vistos".²⁰ Más que de culturas confrontadas es posible hablar de espacios culturales compartidos, no de una Tercera Nación, como pretende el proyecto cultural de Antonio Navalón, sino de una Baja California, vocablo incorporado en el título del libro *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*, compilado por Michael Dear y Gustavo Leclerc.

Si nos detenemos en el portafolio fotográfico incluido en este libro, que reproduce algunas imágenes de la exposición de instalaciones *Art and Culture in the Postborder Metropolis / Sentimientos contradictorios: arte y cultura en la metrópolis posfronteriza*, presentada en la University of Southern California en 2002, encontraremos que la pregunta respecto de la nacionalidad de los artistas-creadores resulta innecesaria. Tan "transculturada" puede ser *Walls/Muros* de Marco Ramírez "Erre" que *Jericho* de Mark Bradford.²¹ Para colocarnos frente a *Colonial Atmosphere* de los hermanos de la Torre resulta inoperante un aparato conceptual anclado en términos como penetración, avasallamiento y colonialismo culturales. Como lo expresó Lawrence Douglas Taylor en *El nuevo norteamericano: Integración cultural e identidad nacional*:

Esta tendencia hacia la hibridación o mezcla de culturas no implica la adulteración o sustitución de una cultura por otra. Tampoco significa la desaparición de las diferencias nacionales ni la necesidad de defender la soberanía nacional contra actos de agresión. Las fronteras que separan las naciones también las definen, pues la característica esencial de una frontera —y, por extensión, región fronteriza— es que representa una situación de contacto entre dos grupos de personas que son diferentes.²²

Sin embargo, algunos autores —desde una perspectiva crítica poscolonialista— han advertido acerca de los peligros del concepto "hibridación". Heriberto Yépez señala con claridad:

Si el arte fronterizo no se autodefine de un modo crítico a seguir siendo usado de manera tendenciosa por discursos políticos o clisés curatoriales. Sutilmente se está creando un contexto en el que las obras sirven de complemento visual o performático a un concepto de integración cultural generalizada de la frontera mexicana con la cultura estadounidense.²³

Entre las fronteras que realmente pesan en esta región del país no habrá que olvidar las establecidas y mantenidas —contra viento y marea— por los propios artistas; el ninguneo del otro, la negativa a vislumbrar en el discurso del otro estéticas alternativas, diferentes, pero igualmente válidas y necesarias. La conformación de bloques excluyentes y poco cooperativos. "La cuestión más triste acerca de la cultura fronteriza es el hecho de que el proceso colaborativo e intercultural muchas veces reproduce los mismos conflictos de la sociedad en su conjunto (racismo, oportunismo, deseo/miedo, dependencia colonial, etcétera)".²⁴

Hablemos brevemente de algunos proyectos culturales desarrollados en la región.

Tijuana. La Tercera Nación surgió en 2004 con la exposición *Ciudades. El corazón sobre el asfalto* de la pintora catalana Mónica Roiball y la impresión digital a gran escala de imágenes de artistas locales. A partir de abril y a lo largo de año el proyecto se amplió para incluir conciertos musicales, la proyección del filme *Un día sin mexicanos* en el bordo de Playas de Tijuana y un desfile de "luminarias" de la talla de Héctor Aguilar Camín, Xavier Velasco y Carlos Monsiváis. Sin embargo, pese a la recepción acrítica del proyecto por parte de la comunidad artística e intelectual de Tijuana y a la inusual cobertura que los medios electrónicos le otorgaron, no deja de tener puntos cuestionables. Primero, que reproduce un formato autoritario y antidemocrático de planificación y gestión culturales. En el peor estilo colonialista, alguien viene de afuera a decir qué necesitamos culturalmente los tijuanaenses y a ofrecernos los productos que saciarán nuestra sed. Así, el tropiezo inicial de *Tijuana. La Tercera Nación* (con Vicente Fox declarando en el acto inaugural que "Tijuana es la ciudad más segura de México") se repite con un atribulado Monsiváis justificándose por disertar en Tijuana sobre la frontera de Tijuana, mientras que entre el público dos pacientes "tijuanaólogos" de primer nivel (Manuel Valenzuela y Leobardo Sarabia) se aprestan a escucharlo. *La Tercera Nación* fue un proyecto en el cual los tijuanaenses sólo tuvieron butaca como espectadores y no como participantes-organizadores. Fue nuevamente una iniciativa del centro a la frontera; una concepción bancaria (el término es de Paulo Freire) de la gestión cultural, en donde los tijuanaenses fueron simples cuentas en donde depositar la sabiduría venida del centro del país y del otro lado del océano.

Segundo. *Tijuana. La Tercera Nación* sucumbió al vicio histórico de las instituciones culturales (y sin serlo en sentido formal): instalarse en la "eventitis", es decir, en la organización de actividades una tras otra, sin ton ni son, que más allá de la firma de autor en unos cuantos volúmenes en poco o en nada incidieron en el desarrollo cultural de Tijuana. Omitir vincularse a un proyecto educativo de formación continua condenó a *La Tercera Nación* a un tránsito mediáticamente significativo pero irrelevante desde el punto de vista

de la afectación real en los procesos culturales en nuestra frontera. En otras palabras, fue un registro más en la espectacularización de la cultura antes que en la cultura misma.

Un tercer cuestionamiento proviene del ensayista y académico de la Escuela de Artes, Heriberto Yépez, quien desde el suplemento *El Ángel* del diario *Reforma* formuló una aguda crítica al proyecto:

El arte fronterizo está siendo manipulado para inventar un imaginario favorable a la integración cultural con Estados Unidos. Es claro que un uso intelectualmente irresponsable de cierto lenguaje verbal y visual en el espacio público deviene burda propaganda pro-globalización. ¿Qué significado tiene la expresión "tercera nación"? No me refiero solamente al concepto general de la organización así denominada (cuyos eventos se extienden de abril a julio de 2004) sino al punto en que ha llegado, el contexto en que se está frecuentemente ubicando al arte fronterizo en su conjunto: como evidencia de una supuesta síntesis alegre entre México y Estados Unidos. Y es que se ha hecho común usar el arte fronterizo (a veces incluso el chicano) para construir la ilusión de una cultura alternativa post-mexicana ("híbrida"), el teatro visual de un territorio ambivalente —un Ni De Aquí Ni De Allá— que mostraría que en la región fronteriza ya se vive (o se vivirá happily) una cultura que de modo íntegro es ya transnacional de facto.²⁵

inSite es sin duda el proyecto que ha colocado a Tijuana y la frontera norte en el panorama internacional del arte contemporáneo desde su aparición en 1992. Con un presupuesto aproximado de tres millones de dólares por emisión, inSite ha contribuido a redimensionar el espacio público como espacio de arte, propiciando el encuentro entre creadores de primer nivel de diferentes lugares del mundo. Ese proyecto binacional de arte no sólo ha colocado a la frontera Tijuana/San Diego como un paradero obligado en la ruta del arte contemporáneo, sino que ha propiciado un diálogo multicultural privilegiando la tolerancia y la interracialidad.

Más de 200 obras comisionadas a 250 artistas del Continente Americano en residencia; colaboración de 38 instituciones de arte, cultura y educación en la región de Tijuana y San Diego; más de veinte curadores de renombre internacional; 50 conferencias, seminarios, talleres comunitarios y pláticas de artistas así como tres publicaciones tipo catálogo-documental —no sólo del proceso artístico sino del contexto sociocultural de la región binacional más contrastante del mundo—, es el recuento de inSite en diez años de trabajo²⁶ [en sus ediciones 1992, 1994, 1997 y 2000].

No obstante, debemos preguntarnos si este importantísimo evento de arte público ha logrado realmente incidir en los públicos de la región o permanece como un enorme elefante blanco de arte público sólo para especialistas. En otro sentido, el editor y curador Giovanni Troconi cuestiona el despilfarro de recursos financieros en una ciudad en donde los índices de pobreza y marginación son enormes:

No podemos dejar de preguntar si este presupuesto gigantesco que maneja inSite, proporcionado por instituciones públicas y privadas de México y Estados Unidos, pudiera ser mejor utilizado, diversificado en diferentes proyectos culturales de preferencia con un matiz de carácter más social.²⁷

Finalmente, el inventario acerca del arte en la frontera es tarea todavía pendiente. Esfuerzos —a todas luces encomiables— como los de Gabriel Trujillo Muñoz²⁸ y más recientemente Roberto Rosique con el libro *Hacedores de imágenes. Plástica bajacaliforniana contemporánea* apenas avizoran un campo temático todavía ignoto. Los ejercicios de interpretación demandan nuevas rutas epistemológicas y otros enfoques teóricos.

El arte fronterizo —escribió Amelia Malagamba— debe verse desde una amplia perspectiva situada en culturas encontradas, al mismo tiempo que necesita sustentarse en la especificidad de sus manifestaciones geopolíticas decididamente abigarradas. La frontera se ve como lugar. Como lugar, la frontera entre México y Estados Unidos es paisaje, paisaje físico y social, cultural y de prácticas artísticas, donde las fuerzas de territorialización y desterritorialización toman parte en juegos intrincados que se suceden todos los días.²⁹ ©

NOTAS

1. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, Madrid: Alianza Editorial, 2002. ♦ 2. Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*, Madrid: Taurus, 2001. ♦ 3. Thomas McEvilley, "Del estilo internacional a la aldea global: La transformación postmoderna de la pintura", en Anna María Guasch, *Summa Pictórica. De las vanguardias a la postmodernidad*, tomo X, Barcelona: Planeta, 2002. ♦ 4. Véase Clement Greenberg, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona: Paidós, 2000. ♦ 5. Véase Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock 1912-1956*, Colonia: Taschen, 2003. ♦ 6. Eric Hobsbawm, *A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1999. ♦ 7. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999. ♦ 8. A.C. Danto, *La transfiguración del lugar común (Una filosofía del arte)*, Barcelona: Paidós, 2002. ♦ 9. Sergio Gómez Montero, *Los caminos venturosos. Ensayos sobre literatura*, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 1987. ♦ 10. Carlos Monsiváis, "De la frontera y el centro. Encuentro de mitologías", en José Manuel Valenzuela Arce (comp.), *Procesos culturales de fin de milenio*, Tijuana: Centro Cultural Tijuana, 1998. ♦ 11. Harry Polkinhorn (comp.), *Artes plásticas en la frontera México-Estados Unidos*, Mexicali: Editorial Binacional, 1991. ♦ 12. H. Polkinhorn, "Introducción: arte en el borde", en *op. cit.* ♦ 13. F. Graeme Chalmes, *Arte, educación y diversidad cultural*, Barcelona: Paidós, 2003. ♦ 14. Guillermo Gómez-Peña, "El performance como peregrinación binacional", en H. Polkinhorn. ♦ 15. José Manuel Valenzuela Arce, "Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos", en José Manuel Valenzuela Arce, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. ♦ 16. Mauricio Tenorio Trillo, *De cómo ignorar*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000. ♦ 17. Eloy Méndez Sáenz, "Estética de lo imaginario. Lecciones de las ciudades fronterizas", en Alejandro Mungaray Lagarda y María Guadalupe García León, *Desarrollo fronterizo y globalización*, México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, 1997. ♦ 18. José Manuel Valenzuela Arce, *op. cit.* ♦ 19. *Ibid.* ♦ 20. Gabriel Trujillo Muñoz, "La cultura bajacaliforniana, 1952-2002. Procesos institucionales y manifestaciones artísticas", en Catalina Velázquez Morales (comp.), *Baja California. Un presente con historia*, t. II, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2002. ♦ 21. Michael Dear y Gustavo Leclerc (comps.), *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*, Nueva York: Routledge, 2003. ♦ 22. Lawrence Douglas Taylor, *El nuevo norteamericano: Integración cultural e identidad nacional*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. ♦ 23. Heriberto Yépez, "Arte NAFTA", *El Ángel, Reforma*, 23 de mayo de 2004. ♦ 24. Guillermo Gómez-Peña, "El performance como peregrinación binacional", en H. Polkinhorn. ♦ 25. H. Yépez, "Arte NAFTA". ♦ 26. Leobardo Sarabia (ed.), *Centro Cultural Tijuana. 20 aniversario*, Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. ♦ 27. Giovanni Troconi, "Estéticas en el borde / Borderline aesthetics", en Javier Perucho (comp.), *Estéticas de los confines. Expresiones culturales en la frontera norte*, México: Verdehalago, 2003. ♦ 28. Gabriel Trujillo Muñoz, *Entre cruzamientos. La cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*, México: Universidad Autónoma de Baja California, 2002. ♦ 29. Amelia Malagamba, "Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas", en José Manuel Valenzuela Arce.