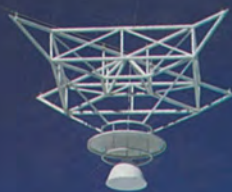


fugitive sites



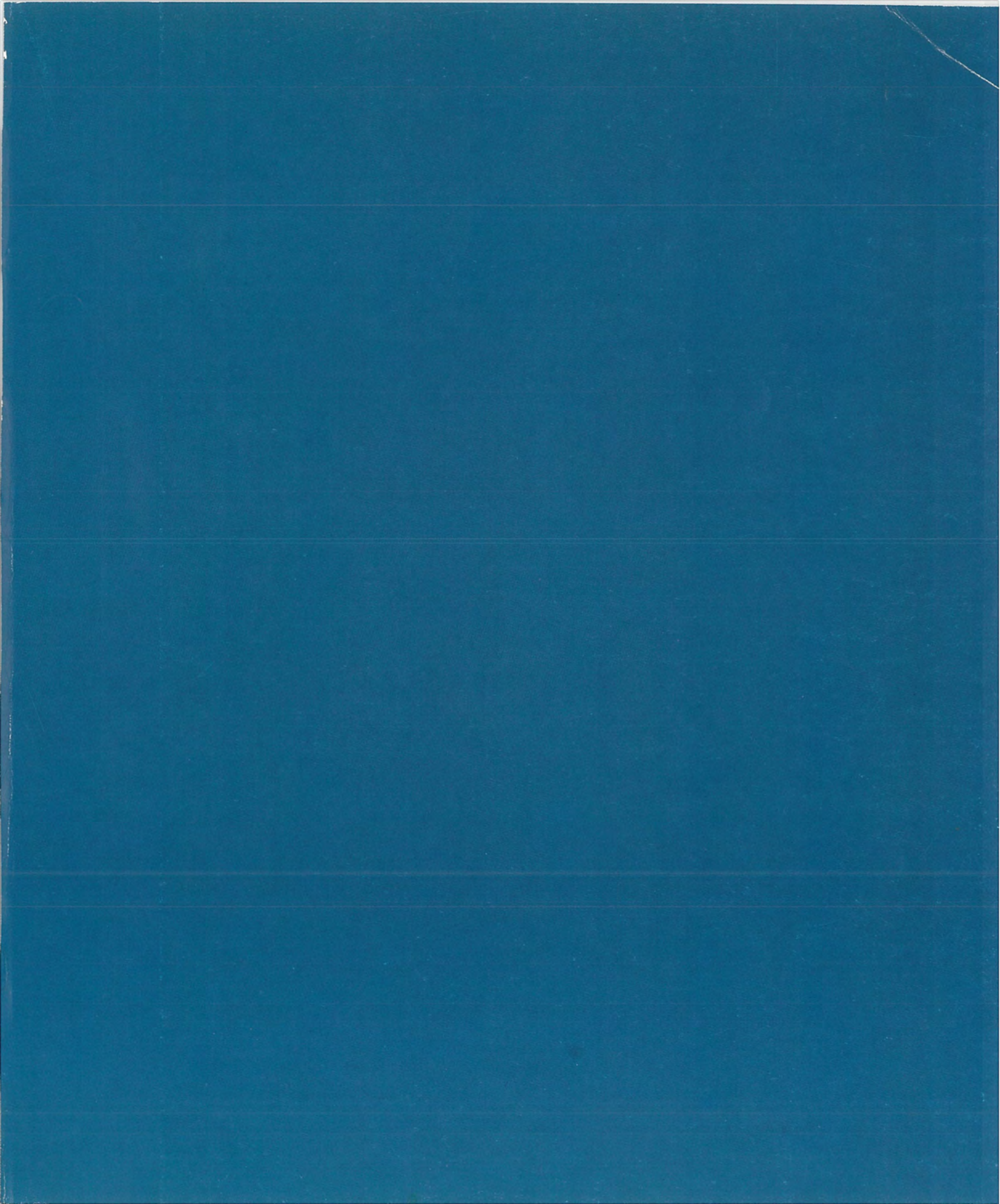
inSITE
2000-2001

New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana

Initiated in 1992 as a collaborative venture of cultural institutions in San Diego and Tijuana, inSITE has evolved over the past ten years as the most ambitious binational contemporary arts undertaking of the United States and Mexico. The heart of inSITE is commissioning new projects by artists from the Americas that respond to the extraordinary context of the two cities that comprise the San Diego / Tijuana border region. Operating through a process of two-year residencies, inSITE has reinvented itself according to the shifting interests of artists and teams of internationally renowned curators invited to develop the conceptual framework of each version of the project.

From an emphasis on installation in 1992, site specificity in 1994, public space in 1997, and processes of cultural practice in 2000, inSITE has, from its inception, been based on a unique partnership among nonprofit institutions in the US and public institutions in Mexico.

Fugitive Sites documents inSITE2000-01. Conceived by Susan Buck-Morss, Sally Yard, Ivo Mesquita and Osvaldo Sánchez, the public presentation of inSITE2000-01—twenty-seven new projects ranging from performance to spectacle to video and film to works exploring the limits of new technology—unfolded from October 2000 through March 2001. inSITE2000-01 marked a departure from traditional formats of presenting temporary sited work, focusing on public participation in sustained processes of cultural practice and collaborations with various publics throughout the border region over the exhibition of final products.



Projects

Carlos Amoraes

Gustavo Artigas

Judith Barry

Alberto Caro Limón

Jordan Crandall

Arturo Cuenca

Roman de Salvo

Mauricio Dias &
Walter Riedweg

Mark Dion

Rita González &
Norma Iglesias

Silvia Gruner

Diego Gutiérrez

Jonathan Hernández /
FUSSIBLE / ToroLab

Alfredo Jaar

Komar & Melamid

Íñigo Manglano-Ovalle

Allan McCollum

Mônica Nador

Ugo Palavicino

Héctor Pérez

Armando Rascón

Lorna Simpson

Valeska Soares

Meyer Vaisman

Jeffrey Vallance

Glen Wilson

Krzysztof Wodiczko

Texts

Mary Jane Jacob

David Harvey

Masao Miyoshi

George Yúdice

David Ávalos

Sally Yard

Gerardo Estrada

Oswaldo Sánchez

David Joselit

Judith Barry

Nelson Brissac

Serge Guilbaut

Cuenca / Krichman

Néstor García Canclini

Susan Buck-Morss

Neeley / Bermúdez

insite 2000-2001

Parajes fugitivos / Fugitives Sites

Edited by / Editado por

Oswaldo Sánchez & Cecilia Garza

A project curated by /
Un proyecto curado por

Susan Buck-Morss

Ivo Mesquita

Oswaldo Sánchez

Sally Yard

Executive Directors / Directores ejecutivos

Michael Krichman & Carmen Cuenca

Catálogo / Catalog

Editor:

Osvaldo Sánchez

Editor asistente:

Cecilia Garza Bolio

Diseño:

David Jiménez Figueroa y
Mauricio Guillén Castellanos

Asistencia en coordinación:

Merete Kjaer

Corrector en español:

Jorge Lestrade

Corrector en inglés:

Julie Dunn

Traducción al español:

Mónica Mayer, Víctor Lerma

Traducción al inglés:

Sandra del Castillo

Fotografías:

Portada:

Alfredo De Stéfano

Proyectos y locaciones:

Alfredo De Stéfano,

Shigeto Miyata, Minerva Sánchez

Alfredo De Stéfano. *Fotógrafo mexicano. Reside en Saltillo, Coahuila.*

Shigeto Miyata. *Fotógrafo japonés. Reside en San Diego, Ca.*

Minerva Sánchez. *Fotógrafa mexicana. Reside en Tijuana, B.C.*

Otras imágenes:

Juan Manuel Aguilar, Gustavo Artigas, Elena Bernardi, Alberto Caro Limón, Alan Decker, Katie Delahunty, Dias & Riedweg, Alfredo Jaar, Amy Jorgensen, Michael Golino, Silvia Gruner, Masao Miyoshi, Kirthi Nath, Jee Sim, Lorna Simpson, Belinda Valadez, Yvonne Venegas, Bekkah Walker, Glen Wilson, Krzysztof Wodiczko y Periódico Frontera.

Impreso por: Offset Rebosán, S.A. de C.V.

ISBN: 0-9642554-4-8

Library of Congress Control Number: 2002113324

Copyright. © 2002 Installation Gallery, San Diego.

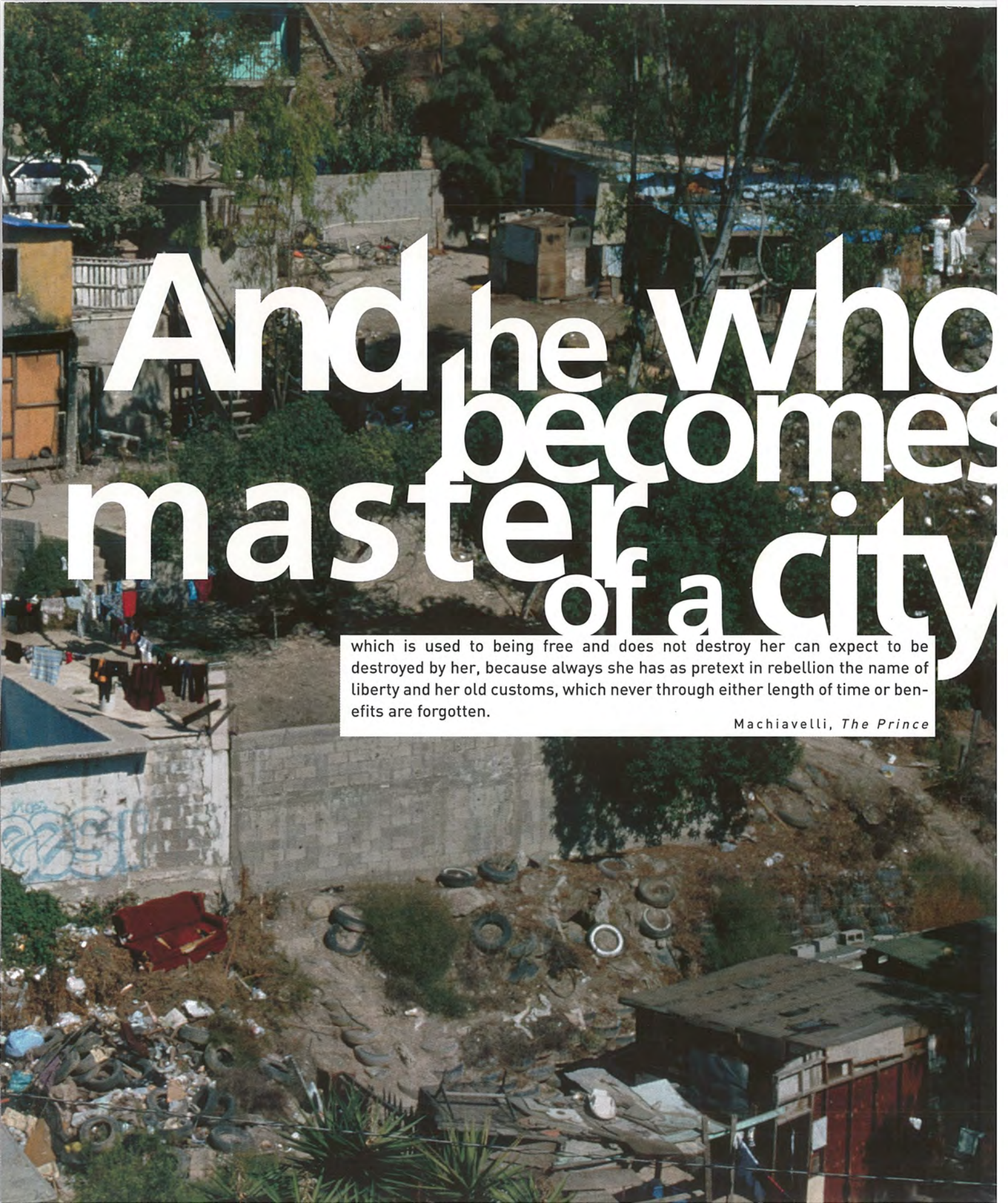
© All rights reserved. No part of the contents of this book may be reproduced without the written permission of the publisher.

© Los extractos de las participaciones en los eventos teóricos, los textos de los curadores, así como los textos pertenecientes a las propuestas de cada artista o que son fragmentos de sus fundamentaciones, son derechos reservados de quienes firman. Su reproducción parcial o total deberá contar con el permiso de sus autores.

www.insite2000.org



"La mona", Tijuana



And he who becomes master of a city

which is used to being free and does not destroy her can expect to be destroyed by her, because always she has as pretext in rebellion the name of liberty and her old customs, which never through either length of time or benefits are forgotten.

Machiavelli, *The Prince*

inSITE staff / equipo

Juan Manuel Aguilar
Projects Manager
Walter Boelsterly
Director of Projects, México
Carmen Cuenca
Executive Director, México
Elsa Delgadillo
Executive Assistant, México
Cecilia Garza Bolio
Associate Curator, México
Michael Golino
Director of Projects, US
Merete Kjaer
Projects Coordinator, US
Wendell M. Kling
Projects Manager
Michael Krichman
Executive Director, US
Márgara de León
Projects Coordinator, México
Barbara Metz
Public Relations, US
Scot McDougall
in(fo)SITE Manager
Tobias Ostrander
Associate Curator, US
Magalí Pasero
Marketing Coordinator
Danielle Reo
Consultant for Financing
Patricia Ruelas
Executive Assistant, US
Melania Santana
Administrative Assistant
Antonio Vallejo
Administrative Director, México
Zlatan Vukosavljevic
Projects Manager
Claudia Walls
Associate Director, México
Haydé Zavala
Projects Coordinator, México

in(fo)SITE staff / equipo

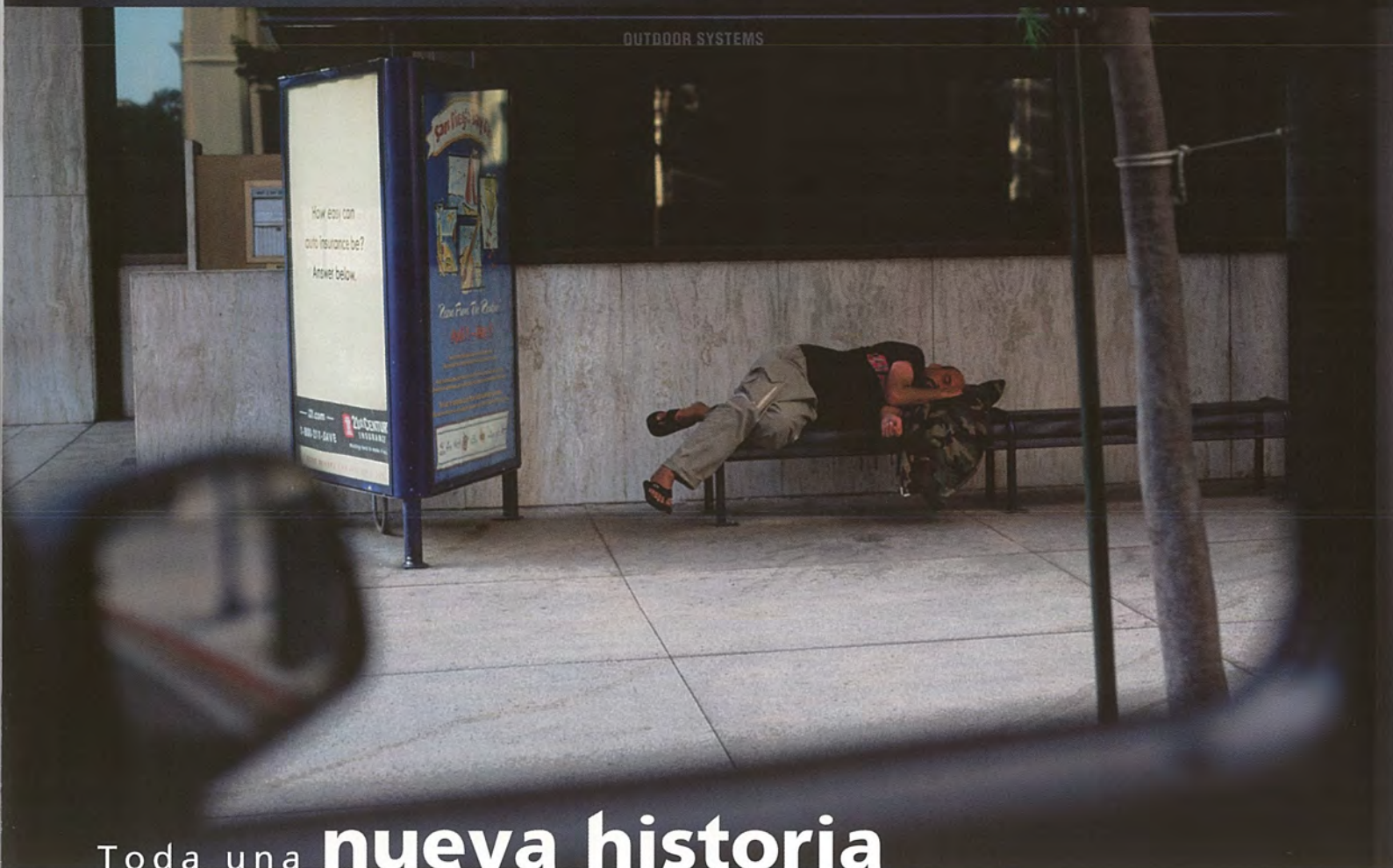
Biaani Carrillo
Ricardo Enriquez
Sergio González
Elijah Ruhbottom
Ana Erika Torralba

inSITE 2000 Participating Institutions / Instituciones participantes

Athenaeum Music and Arts Library
Centro Cultural de la Raza
Centro Cultural Tijuana, CECUT
Centro de Humanidades de Baja California AC, CEHU
CETYS Universidad
Children's Museum/Museo de los Niños, San Diego
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA
El Colegio de la Frontera Norte, COLEF
Founders Gallery, University of San Diego
Imperial County Historical Society Pioneers' Museum and Cultural Center
Installation
Instituto de Cultura de Baja California, ICBC
Instituto Municipal de Arte y Cultura, IMAC
Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA
Institute of the Americas, University of California, San Diego
Mexican Cultural Institute of San Diego
Museum of Photographic Arts
San Diego Boys and Girls Club
San Diego Museum of Art
Southwestern College
Steppling Art Gallery, San Diego State University, Callexico
Stuart Collection, University of California, San Diego
Sushi Performance and Visual Art
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste
University Art Gallery, San Diego State University

Government Agency Project Support / Instancias gubernamentales de apoyo

Secretaría de Turismo del Estado de Baja California
Comisión de Filmaciones de Tijuana B.C., México
Dirección de Policía y Tránsito Municipal de Tijuana B.C., México
San Diego Film Commission
Instituto Nacional de Migración
Grupo Beta, Tijuana B.C., México
Comisión de Avalúos de Bienes Inmuebles Nacionales, CABIN
US Customs
US Immigration and Naturalization Service
The International Water and Boundaries Commission
Comisión Internacional de Límites y Aguas entre E.U.A. y México
US Border Patrol
US Fish and Wildlife
California Department of Parks and Recreation



Toda una **nueva historia**

sobre los espacios aún queda por escribirse —que sería a un mismo tiempo las historias de los poderes (ambos términos en plural)— de las grandes estrategias de la geopolítica a las pequeñas tácticas del hábitat.

Michel Foucault

inSITE2000-01 Board of Directors / Mesa directiva

José Luis Arroyo
Carolina Aubanel de Bustamante
Patricio Bayardo Gómez
Enrique Berruga
Barbara Borden
Cathe Burnham
Dolores Cuenca
Gerardo Estrada Rodríguez
President/Presidente, México
Rosella Fimbres
María Cristina García Cepeda
Peter Goulds
Eloisa Haudenschild
Treasurer/Tesorero
Luis Herrera-Lasso
Marvin Levine
Eugenio López Alonso
José Luis Martínez
Lucille Neeley
President/Presidente, USA
Randy Robbins
Leobardo Sarabia
Hans Schoepflin
Secretary/Secretario
Gabriela Torres Ramírez
Rafael Tovar
Víctor Vilaplana
Yolanda Walther-Meade

inSITE2000-01 Sponsors / Patrocinadores

Government Support / Apoyo gubernamental

California Arts Council
Centre City Development Corporation
City of San Diego Commission for Arts and Culture
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Fondo Mixto de Promoción Turística de Tijuana
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Gobierno del Estado de Baja California
Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, SRE
Instituto Nacional de Bellas Artes
National Endowment for the Arts
United States Embassy, Mexico City
XVI Ayuntamiento de Tijuana

Foundations / Fundaciones

The Burnham Foundation
The International Community Foundation
The James Irvine Foundation
The Jumex Foundation
Mex-Am Foundation
The Lucille and Ronald Neeley Foundation
The Rockefeller Foundation
The Schoepflin Foundation
US-Mexico Fund for Culture

Major Individual Sponsors / Benefactores

James and Mary Berglund
Barbara Borden and Joel Mack
Dolores Cuenca
Peter Goulds
Eloisa and Chris Haudenschild
Michael Lee
Jacquelyn Littlefield
Randy Robbins and Helena Stage
The Krichman Trust
Víctor and Hilda Vilaplana
Barbara Walbridge

Major Business Sponsors / Empresas benefactoras

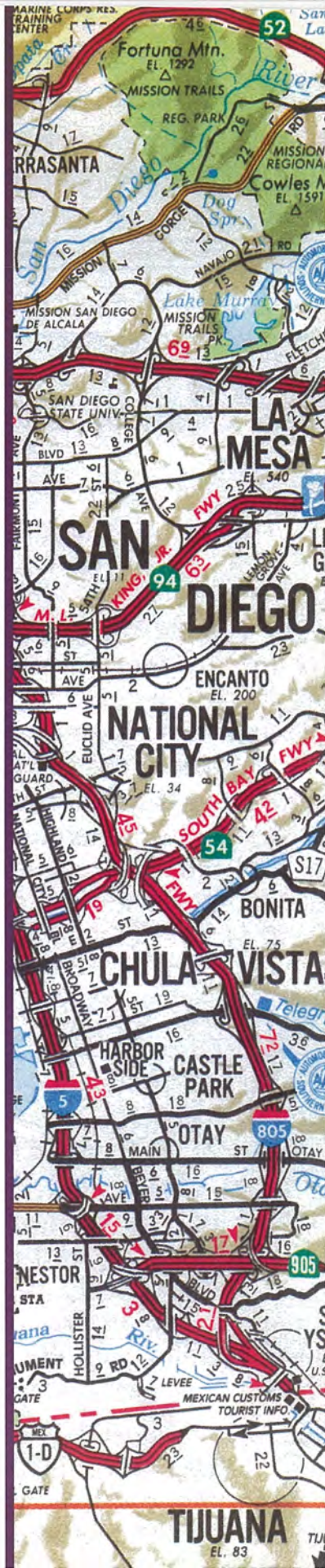
Aeroméxico
Alden Design Associates
Austin Veum Robbins Parshalle
Calimax
Courtyard by Marriott, Downtown San Diego
Fotográfika Publicidad
Grupo Geo
Grupo Jumex
Packet Video
QUALCOMM
Rudolph and Sletten Contractors & Engineers
Seltzer Caplan McMahon Vitec
The Spreckels Building
Telcel
Telnor

Business Sponsors / Empresas patrocinadoras

Balboa Tennis Club
Caliente
Cervecería Tijuana
Cinépolis Plaza Río
Cheese Shop
Comex
Enterprise Car Rental
Flir Systems, Inc.
Periódico Frontera
Hoffman Video
Hotel Camino Real
Hotel Pueblo Amigo
Hotel La Villa de Zaragoza
L.A. Cetto
La Prensa
Maritime Museum of San Diego
Ralphs Grocery Company
Rijksakademie van Beeldende Kunsten
Televisa S.A. de C.V.
TV Azteca, Baja California

inSITers / Amigos de inSITE

James and Mary Berglund
Barbara Bloom
James and Karen Brailean
Dolores Clark
James and Cinthya Carol
Flossie Cohen
Coop and Patti Coopridier
Emilio and Vicky Cuenca
Karyn Cummings
Wallace and Pam Cunningham
David and Gabrielle Dorne
Esther and Bud Fischer
Pauline and Stanley Foster
Edwin and Wita Gardiner
George and Iris Goodman
Allen and Leslie Guilmette
Eloisa and Chris Haudenschild
Stacy and Paul Jacobs
Carl and Elly Kadie
Joyce Krichman
Marvin Krichman
Carole Laventhol
Jacquelyn Littlefield
Parley and Sharon Lee Master
Reinette and Marvin Levine
Barbara Metz
Alison Neeley and Héctor Pérez
Lucille and Ronald Neeley
David and Vicky Nicholas
Robert and Catherine Palmer
David and Marie Singer
Hans Schoepflin
Beverly Schroeder
Larry and Evey Solomon
Francy Starr
Hector Torres
Erika and Fred Torri



Presentación / Foreword

Lucille Neeley & Sari Bermúdez

On behalf of Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), and the Board of Directors of inSITE2000-01, it is a pleasure to present this publication documenting the fourth version of inSITE. While this book, thanks to the sensitivity and creativity of the editorial team, elegantly captures the complex processes at work in inSITE2000-01, it is also a testament to a decade of extraordinary collaboration among institutions in the United States and Mexico. Distinguished from traditional modes of cultural exchange between the two countries, inSITE is a remarkable experiment in partnership.

Jointly conceived in every respect, the project is a model for US Mexico cultural collaboration. Like all successful partnerships, inSITE demands perseverance to accommodate our differences, build on our similarities, and hopefully realize something better than either party might achieve alone.

In the end, inSITE is about realizing the work of some of the most compelling artists of our time in the extraordinary context of the most dynamic border region in the world. It is an endeavor we are enormously proud to support and be a part of. It is also a tremendously complex undertaking—one that simply could not happen without the energy and trust of countless individuals on both sides on the border. First, we want to thank the participating artists and the curatorial team. Their vision and willingness to stretch the limits of their own work resulted in an exhibition of tremendous public impact. The staff of inSITE, lead by co-directors Carmen Cuenca and Michael Krichman, was tireless—particularly under the oftentimes difficult circumstances resulting from the unfortunate reality of diminished funding for the arts in both Mexico and the United States.

Finally, we wish to thank members of the Board of Directors of inSITE2000-01 and the many sponsors who donated their resources so generously. Without their commitment, the project could not had been achieved.

En nombre del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y el Consejo Directivo de inSITE2000-01, nos es grato presentar esta publicación que documenta la cuarta versión de inSITE. Si bien este libro, gracias a la sensibilidad y creatividad del equipo editorial, captura elegantemente los complejos procesos involucrados en inSITE2000-01, también da fe de una extraordinaria década de colaboración entre instituciones en Estados Unidos y México. inSITE, que es muy diferente a los modos tradicionales de intercambio cultural entre ambos países, es un sorprendente experimento de trabajo en equipo. Concebido conjuntamente en todos y cada uno de sus aspectos, el proyecto es un modelo para la colaboración cultural entre México y Estados Unidos. Como toda asociación exitosa, inSITE requiere perseverancia para aceptar nuestras diferencias y construir sobre nuestras similitudes y, esperamos, para lograr algo mejor de lo que cualquiera de las partes hubiera podido alcanzar por sí misma.

En última instancia, inSITE trata de producir el trabajo de algunos de los artistas más interesantes de nuestros tiempos en el extraordinario contexto de la región fronteriza más dinámica del mundo. Estamos muy orgullosos de apoyar y de ser parte de este esfuerzo. Asimismo es una labor tremendamente compleja —que simplemente no sucedería sin la energía y confianza de un sin número de individuos en ambos lados de la frontera. En primer lugar queremos agradecer a los artistas participantes y al equipo curatorial. Su visión y disposición para expandir los límites de su propio trabajo dio como resultado una exposición de gran impacto público. El equipo de inSITE2000-01, guiado por sus co-directores Carmen Cuenca y Michael Krichman fue incansable, especialmente bajo circunstancias que con frecuencia resultaron difíciles dada la desafortunada realidad de la disminución de fondos para las artes tanto en México como en Estados Unidos.

Por último, deseamos agradecer a los miembros del Consejo Directivo de inSITE2000-01 y a los múltiples patrocinadores que donaron recursos tan generosamente. Sin su compromiso, el proyecto no hubiera sido posible.

Sari Bermúdez
Presidenta
 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Lucille Neeley
President / US
 inSITE 2000-01



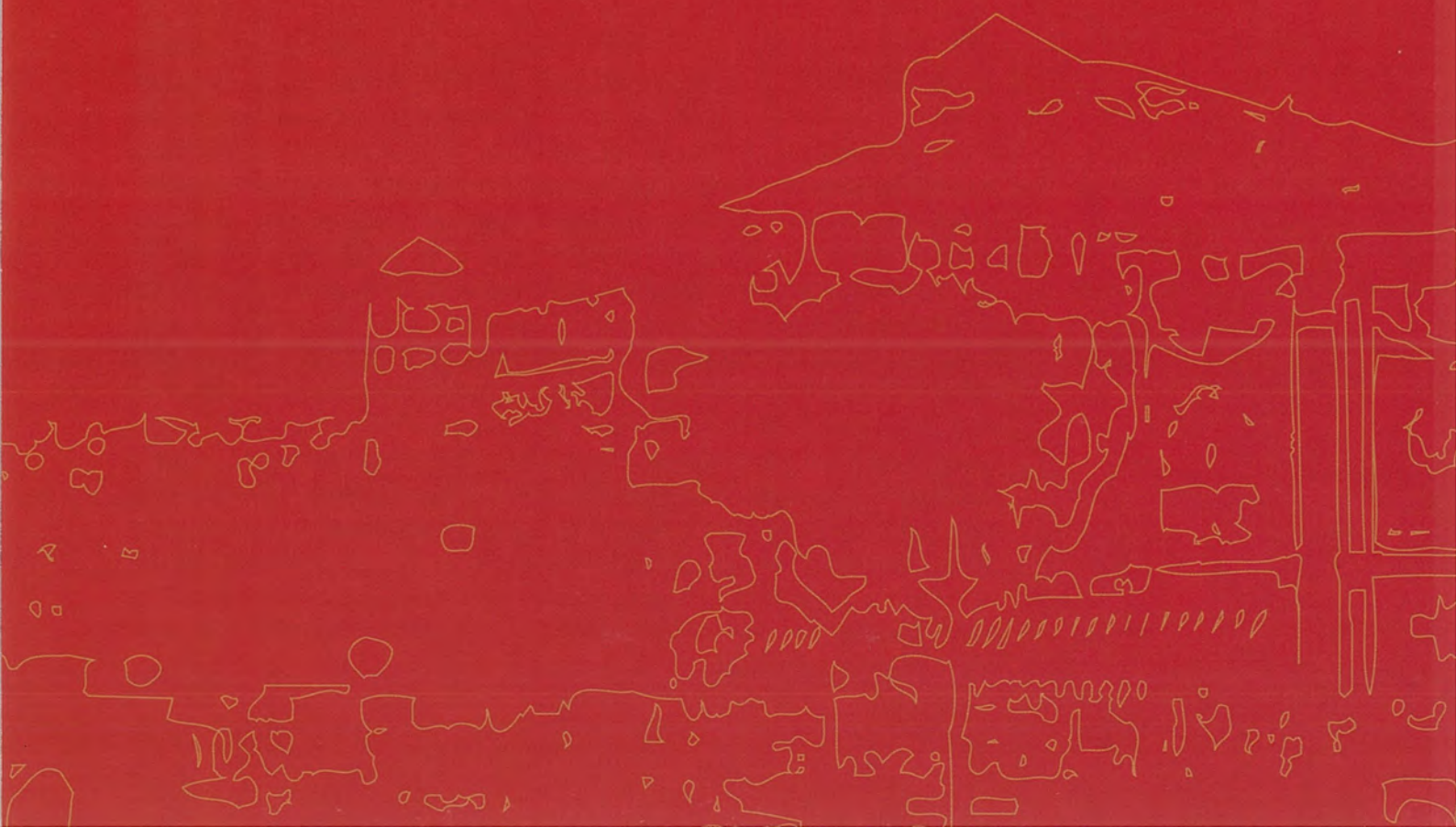


“Tijuana



es un parque industrial en las afueras de **Miniápolis.**
Tijuana es una colonia de **Tokio.**
Tijuana es un mercado **taiwanés...**"

Richard Rodríguez.



Directors' Statement / Palabras de los directores

Michael Krichman & Carmen Cuenca

It is a great pleasure to present this publication as one component of our effort to describe the three-year process at the heart of inSITE2000-01. That process was at once rich, complex, difficult, and rewarding. It took our organization (built on a partnership between Installation, a US nonprofit, and the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes through the Instituto Nacional de Bellas Artes) and the institutions in the United States and Mexico that steadfastly collaborated with us into uncharted territory. While this publication functions, to a certain extent, as documentation of the projects completed for inSITE2000-01, it also operates as a journey through our extraordinary region at a remarkable moment in its history. Above all else, we hope that both inSITE and this publication mark possible points of interest and departure that will suggest routes to deeper exploration.

inSITE2000-01 did not conform to the "exhibition" format adopted for previous versions of inSITE (inSITE92, inSITE94, and inSITE97). This was due, in large part, to the direction set by the inSITE2000-01 curatorial team from the inception of project planning. Indeed, the first six months of the curatorial process focused less on the selection of artists than it did on a rethinking of the conceptual foundation of inSITE itself and the installation of a framework that the curators felt would both facilitate and accommodate diverse modes of artistic practice in the San Diego/Tijuana region. The curators proposed to break with the tradition of inSITE as a large-scale display of temporary works, and to think about focusing away from any traditional notion of exhibition at all. Rather, what the curators had in mind was the installation of a cultural practice in the region. And once we as organizers embraced that notion, it dramatically transformed the nature of what we were doing and enlarged the scope of practice that we might support. It freed inSITE to look beyond traditional notions of site specificity, to look beyond traditional forums and forms of public art, and to think about the ways in which artistic practice might engage various sectors of our two communities. In doing so it was also possible to look beyond the traditional parameters of the visual arts and to consider participants from music, film, technology, literature—any number of different disciplines.

The curators' framework was meant as a provocation for the artists, who were chosen for their unique capacity to respond to its challenge. Invited to participate in a group residency in July 1999, together with guests from a variety of fields (many of whom both generously contributed to this book and participated in *Conversations*, a series of public forums held between October 2000 and February 2001), the artists deconstructed and criticized, or adopted, or rejected the curators vision by taking it further with results both varying and exciting. In developing their individual projects during the ensuing months, some artists pursued formal research and investigations around specific interests to understand the social, political, or economic fabric of the region, while others insisted on unattended time to wander, reconnoiter, and pursue multiple directions at once.

It was the curators' interest to focus resources on works that were rooted in the development of processes that would engage publics from the inception of project development. And in this the curators were fairly specific with the artists who were invited to participate—that they wanted to facilitate processes rather than emphasize the completion of works that might be exhibited or displayed to a public in the context of an arts festival or large-scale outdoor exhibition.

As project proposals arrived at our offices in fall 1999, it also became apparent that inSITE2000-01 would not be susceptible to a traditional tour of sited works. Instead, for most projects the question of location for display was secondary or irrelevant. Many works would unfold as events, performance, or spectacle—visible at particular moments and thereafter only as documentation. Others would exist as documentation only—the essential work a process deeply rooted in collaborations with particular neighborhoods or groups that would not be fully exhibited to a general public at all. It was clear that even where proposals were linked to particular sites, they would require more time to visit than a whirlwind excursion would afford.

Not without considerable administrative reluctance, we began an institutional process of rethinking the public presentation of inSITE2000-01. In the end, we decided to extend significantly the time frame of our public programming (from ten weeks in 1997 to five months in 2000). Moreover, rather than conceive of inSITE2000-01 as an exhibition to be viewed, we developed a format based on what we hoped would be a rich menu of experiences in which the public was invited to participate.

The remarkable array of processes embodied in inSITE2000-01 could never have been set in motion without the support, collaboration, and tireless work of countless individuals and organizations. To express our thanks to the hundreds of people who made inSITE2000-01 a reality would be impossible. Indeed, behind each name on the various acknowledgment lists found in this publication is a relationship that made our efforts as co-directors more than worthwhile. First, we are profoundly grateful to the artists who participated in the exhibition. Likewise, we are immensely grateful to Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez, and Sally Yard, a remarkable group of individuals who came together as a formidable curatorial team. Faith in the project by our board of directors and the extraordinary group of individuals, foundations, and corporate sponsors was essential.



We are particularly indebted to the board's executive committee (Hans Schoepflin, Eloisa Haudenschild, and Lucille Neeley) for their dedication of enormous resources. Co-presidents Lucille Neeley and Gerardo Estrada were much more than figureheads—rather, they were essential guides and confidants as the project unfolded.

The commitment of participating institutions and their staffs to continuing this collaborative venture has been essential, as was the participation in inSITE2000-01 public programs of an extraordinary group of artists, cultural critics, and thinkers. We acknowledge as well the enormous support of the various public agencies that allowed inSITE2000-01 to occupy an extraordinary range of sites throughout the region.

Expressions of thanks and admiration do not begin to compensate our heroic staffs in San Diego, Tijuana, and Mexico City: José Manuel Aguilar, Walter Boelsterly, Elsa Delgadillo, Márgara de León, Cecilia Garza Bolio, Michael Golino, Gerardo Jaramillo, Merete Kjaer, Wendell Kling, Diana Lombardo, Scot McDougall, Tobias Ostrander, Magalí Pasero, Patricia Ruelas, Melania Santana, Antonio Vallejo, Zlatan Vukosavljevic, Claudia Walls, and Haydé Zavala. Our effort to reach a wide audience would have been impossible without Barbara Metz, of Metz Public Relations, and Roberto Castellanos and Gabriela Posada of Fotografika.

We are deeply indebted to the generous sponsors of this publication: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, US Mexico Fund for Culture, United States Embassy in Mexico, The Neeley Foundation, The Schoepflin Foundation, Grupo GEO, Fundación Jumex, and Suzanne Figi.

Finally, thanks to Julie Dunn, Jorge Lestrade, David Jiménez, Mauricio Guillén, Mónica Mayer, and Sandra del Castillo, for their tireless dedication to the editing, translation, and design of this publication, which, without the nurturing and great intelligence of Osvaldo Sánchez and Cecilia Garza Bolio, could not have been realized.

Es una gran satisfacción presentar este libro como uno de los componentes de nuestro esfuerzo por describir el proceso de tres años al interior de inSITE2000-01. Este proceso fue tan complejo y difícil, como satisfactorio; y llevó por rumbos desconocidos tanto a nuestra organización (construida a partir de una sociedad entre Installation —una organización no lucrativa de Estados Unidos— y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes), como a las instituciones en Estados Unidos y en México que colaboraron firmemente con nosotros. Si bien es cierto que esta publicación sirve hasta cierto punto como documentación de los proyectos realizados para inSITE2000-01, también funciona como un recorrido por nuestra extraordinaria región en un momento sobresaliente de su historia. Más que nada, esperamos que tanto inSITE como esta publicación marquen posibles puntos de partida y de interés futuros que sugieran rutas para una exploración más profunda.

inSITE2000-01 no tuvo el formato de "exposición" que anteriormente habían tenido las versiones de inSITE (inSITE92, inSITE94, inSITE97). Esto se debió, en gran parte, a la dirección que estableció el equipo curatorial de inSITE2000-01 desde el principio de la planificación del proyecto. De hecho, los primeros seis meses del proceso curatorial se centraron menos en la selección de artistas que en replantear las bases conceptuales de inSITE y en establecer una estructura que los curadores consideraban facilitaría y acogería las distintas prácticas artísticas de la región San Diego/Tijuana. Los curadores se propusieron romper con la tradición de inSITE como muestrario a gran escala de obras temporales y alejarse por completo de la noción tradicional de exposición. En lugar de esto, lo que los curadores tenían en mente era instalar una práctica cultural en la región. Y una vez que nosotros, como organizadores, fuimos familiarizándonos con esta noción, la naturaleza de lo que estábamos haciendo se transformó drásticamente y ampliamos el rango de las manifestaciones culturales que podríamos promover. Esto liberó a inSITE para ver más allá de las nociones convencionales de la obra *in situ*, para salirse de los foros y formas tradicionales de arte público y para plantear formas en las que la práctica artística podría conjuntar a varios sectores de nuestras dos comunidades. Al hacer esto, también pudimos romper con los parámetros tradicionales de las artes visuales y considerar incluir participantes de la música, el cine, la tecnología, la literatura y muchas otras disciplinas.

El basamento teórico de los curadores fue modelado como una provocación para los artistas, que fueron seleccionados por su singular capacidad para responder al reto que se les planteaba. Invitados a asistir a una residencia en grupo en julio de 1999, junto con invitados de una variedad de otros campos (muchos de los cuales contribuyeron a este libro generosamente y participaron en *Conversaciones*, una serie de foros públicos realizados entre octubre de 2000 y febrero de 2001), los artistas desbarataron y criticaron, adoptaron o rechazaron la visión de los curadores y la llevaron un paso más allá. Los resultados fueron tanto variados como emocionantes. Al desarrollar sus proyectos individuales durante los meses subsecuentes, algunos artistas emprendieron una investigación formal en torno a temas particulares para entender el entramado social, político o económico de la región, en tanto que otros insistieron en tener tiempo solos para deambular, vagar y despegar en múltiples direcciones simultáneamente.

El interés de los curadores fue canalizar recursos a obras que estuvieran enraizadas en los procesos de desarrollo en los que se trabajaría con públicos desde el principio del desarrollo del proyecto. Los curadores fueron bastante específicos con los artistas invitados a participar, en el sentido de que más que buscar la realización de obras terminadas que pudieran ser exhibidas o mostradas al público en el contexto de un festival de arte o una exposición al aire libre, lo que querían era facilitar procesos.

Cuando empezaron a llegar las propuestas de proyectos a nuestras oficinas en el otoño de 1999, nos dimos cuenta de que en inSITE2000-01 sería imposible hacer nuestros recorridos tradicionales a las obras *in situ*. Muchas obras iban a ser eventos, performances o espectáculos visibles en determinados momentos y que posteriormente sólo reaparecen como documentación. Otros existirían como documentación, puesto que el trabajo esencial consistiría en un proceso profundamente enraizado en las colaboraciones con colonias o grupos particulares que no serían expuestas en su totalidad al público en general. Era claro que aun cuando las propuestas tenían que ver con sitios particulares, requerirían más tiempo para visitarse que lo que podía proporcionar una excursión rápida.

A pesar de la fuerte reticencia administrativa, empezamos un proceso institucional para replantear cómo le presentaríamos inSITE2000-01 al público. Al final decidimos ampliar significativamente el marco temporal de nuestra programación pública (subió de diez semanas en 1997 a cinco meses en 2000). Más aún, en lugar de concebir inSITE2000-01 como una exposición para verse, desarrollamos un formato basado en lo que esperábamos sería un rico menú de experiencias a las que el público estaba invitado a participar.

El asombroso surtido de procesos que integraron inSITE2000-01 nunca podría haber sido puesto en acción sin el apoyo, colaboración e incansable trabajo de innumerables individuos y organizaciones. Expresar nuestro agradecimiento a los cientos de personas que hicieron que inSITE2000-01 fuese realidad sería imposible. En efecto, detrás de cada nombre en las diversas listas de agradecimientos que se encuentran en esta publicación, está la historia de una relación personal que hizo que nuestros esfuerzos como codirectores valieran la pena. En primer lugar estamos profundamente agradecidos con los artistas que participaron en esta muestra. Asimismo, agradecemos a Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez y Sally Yard, un magnífico colectivo que conformó el equipo curatorial. La fe que mostraron tanto el Consejo Directivo, como el extraordinario grupo de individuos, fundaciones y patrocinadores corporativos en nuestro proyecto fue fundamental. Estamos particularmente agradecidos con el Comité ejecutivo del Consejo (Hans Schoepflin, Eloisa Haudenschild y Lucille Neeley) por los enormes recursos que aportaron. Los copresidentes Lucille Neeley y Gerardo Estrada fueron mucho más que figuras honorarias y a lo largo del proyecto fungieron como guías esenciales y como confidentes.

El compromiso de las instituciones participantes y sus equipos ha sido fundamental para lograr que esta colaboración continúe. Lo fue también la participación de un extraordinario grupo de artistas, críticos culturales y pensadores en los programas públicos de inSITE2000-01. Asimismo agradecemos el enorme apoyo de diversas instituciones públicas que permitieron que inSITE2000-01 se insertara en un amplio rango de espacios a lo largo de la región.

Ningún agradecimiento o muestra de admiración sería suficiente para hablar del heroico trabajo de nuestros equipos en San Diego, Tijuana y la Ciudad de México: José Manuel Aguilar, Walter Boelsterly, Elsa Delgadillo, Mónica de León, Cecilia Garza Bolio, Michael Golino, Gerardo Jaramillo, Merete Kjaer, Wendell Kling, Diana Lombardo, Scot McDougall, Tobias Ostrander, Magalí Pasero, Patricia Ruelas, Melania Santana, Antonio Vallejo, Zlatan Vukosavljevic, Claudia Walls y Haydée Zavala. Nuestro esfuerzo por acercarnos a públicos más amplios hubiera sido imposible sin Barbara Metz de Metz Public Relations y Roberto Castellanos y Gabriela Posada de Fotografika.

Estamos profundamente agradecidos con los generosos patrocinadores de esta publicación: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, US Mexico Fund for Culture, Embajada de los Estados Unidos en México, The Neeley Foundation, The Schoepflin Foundation, Grupo GEO, Fundación Jumex y Suzanne Figi.

Finalmente, gracias a Julie Dunn, Jorge Lestrade, David Jiménez, Mauricio Guillén, Mónica Mayer y Sandra del Castillo, por su incansable dedicación a la edición, diseño y traducción de esta publicación, misma que no hubiera sido posible sin la gran inteligencia y cuidados de Osvaldo Sánchez y Cecilia Garza Bolio.

An aerial photograph of a city model, likely a scale model of San Diego, featuring numerous buildings of varying heights and colors (yellow, orange, brown, and white). Each building has a small white label with a number on top. The model is set against a backdrop of a real city landscape with hills and a coastline. A green wavy banner is overlaid on the bottom left, containing the text 'San Diego' in yellow and 'IS TIJUANA'S FANCIEST NEIGHBORHOOD' in red and black.

San Diego

IS **TIJUANA'S** FANCIEST
NEIGHBORHOOD

Edmundo Lizardi



Centro de información turística de la ciudad de San Diego



Curatorial Statement / Marco curatorial

Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez, Sally Yard

Landscape—Traffic—Syntax / Paisaje—Tráfico—Sintaxis

In art projects reiterated globally, the radical has become predictable. The city has been used as a large-scale gallery, a stage for the display of aesthetic objects and/or artistic interventions. inSITE2000-01 intends to break the limits of this model. It will install artistic processes on site in the San Diego/Tijuana area in order to reframe the notion of cultural practice in public space. Taking the city as a laboratory, inSITE2000-01 will challenge concepts that have oriented previous versions of inSITE and similar international exhibitions: site specificity, community engagement, artistic practice, and public space.

In the laboratory model, not the object but the process is important. The role of the public shifts from audience to co-investigator. Institutions, no longer display cases, become co-laboratories. Rather than merely entering urban space, the works of artists reconfigure it. If cities are laboratories, if artists are practitioners, if the public energizes new cultural meanings, then how will these imaginings give visibility to the urban landscape? How will knowledge of the city be transformed?

The collaborative impact of the inSITE2000-01 projects will be to challenge the syntax of the city that orders and organizes the multiple economies of daily life, determining circulation, power lines, and institutional access. If syntax is the structure by which meaning assumes form, its disruption can be a political act, providing space for new cultural articulations.

Our idea is to expose the patterns of traffic that road maps conceal in order to observe the permanent motion of this urban protoplasm, for which borders and destinations remain fragile. We want to trace the activities that cause the transnational metropolis to expand and contract—the daily trafficking in goods and people, frustrations and dreams. When cultural practices are injected into these flows, or when they redirect them by detours, they open up new possibilities of linking people and places. Here artists' laboratories become experiments in the removal of institutionalized blockages, providing remedies against the inertia of everyday life.



We are interested in how public space has been kidnapped by modern state discourse within the syntax of national identity. We want to disarm the historical notion of landscape—perceived as a geopolitical determination of entrenched territories and motherlands—and encourage practices that map its contemporary dynamics, revealing its interwoven differences and ragged similarities, enabling unpredictable exchange.

En proyectos artísticos a lo largo del orbe, lo radical se ha vuelto predecible. La ciudad ha sido utilizada como una gigantesca galería, un escenario para exhibir objetos estéticos y/o intervenciones artísticas. inSITE2000-01 pretende romper los límites de este modelo. Para ello insertará procesos artísticos en el área San Diego/Tijuana con el objetivo de redefinir la noción de lo que es la práctica cultural en el espacio público. Al apropiarse de la ciudad como laboratorio, inSITE2000-01 pretende ir más allá de los conceptos que previamente habían orientado las versiones de inSITE y exposiciones internacionales similares: obra *in situ*, proyectos de enlace con la comunidad, práctica artística y espacio público.

En el modelo de laboratorio lo importante es el proceso, no el objeto. El público deja de ser espectador para convertirse en partícipe de la investigación. Las instituciones ya no son escaparates, sino que también son laboratorios. Más que simplemente presentarse en el espacio urbano, las obras de los artistas lo transforman. Si las ciudades son laboratorios, los artistas son los médicos y, si la energía del público confiere nuevos significados culturales, entonces, ¿qué forma visible tomarán estas imagerías dentro del paisaje urbano? ¿Cómo se transformará el conocimiento de la ciudad?

El impacto conjunto de los proyectos de inSITE2000-01 busca confrontar la sintaxis de la ciudad que ordena y organiza las múltiples economías de la vida cotidiana, determinando su circulación, líneas de poder y acceso institucional. Si la sintaxis es la estructura por medio de la cual el significado asume su forma, alterarla puede significar un acto político por medio del cual se crea un espacio para nuevas articulaciones culturales.

Nuestra idea es exponer los patrones de tráfico que los mapas ocultan para observar el movimiento continuo de este protoplasma urbano, aún inmune a fronteras y destinos finales. Queremos delinear las actividades que causan que la metrópolis transnacional se expanda y se contraiga —el tráfico diario de bienes y de gente, frustraciones y sueños. Cuando las prácticas culturales son inyectadas a estos flujos, o cuando las desviaciones las llevan por nuevos derroteros, se abren nuevas posibilidades para unir a personas y lugares. En este caso, los laboratorios de los artistas se convierten en experimentos para remover bloqueos institucionalizados y proporcionar remedios ante la inercia de la vida cotidiana.

Estamos interesados en definir cómo el espacio público ha sido secuestrado por el discurso del Estado moderno dentro de la sintaxis de la identidad nacional. Queremos desarticular la noción histórica del paisaje —percibida como una determinación geopolítica de territorios y patrias arraigadas— y promover prácticas que tracen las dinámicas contemporáneas, revelando sus diferencias entretejidas y sus ásperas similitudes, dando lugar a intercambios imposibles de predecir.

Abril/April, 1999

Valeska Soares

Picturing Paradise*

Playas de Tijuana / Border Field State Park

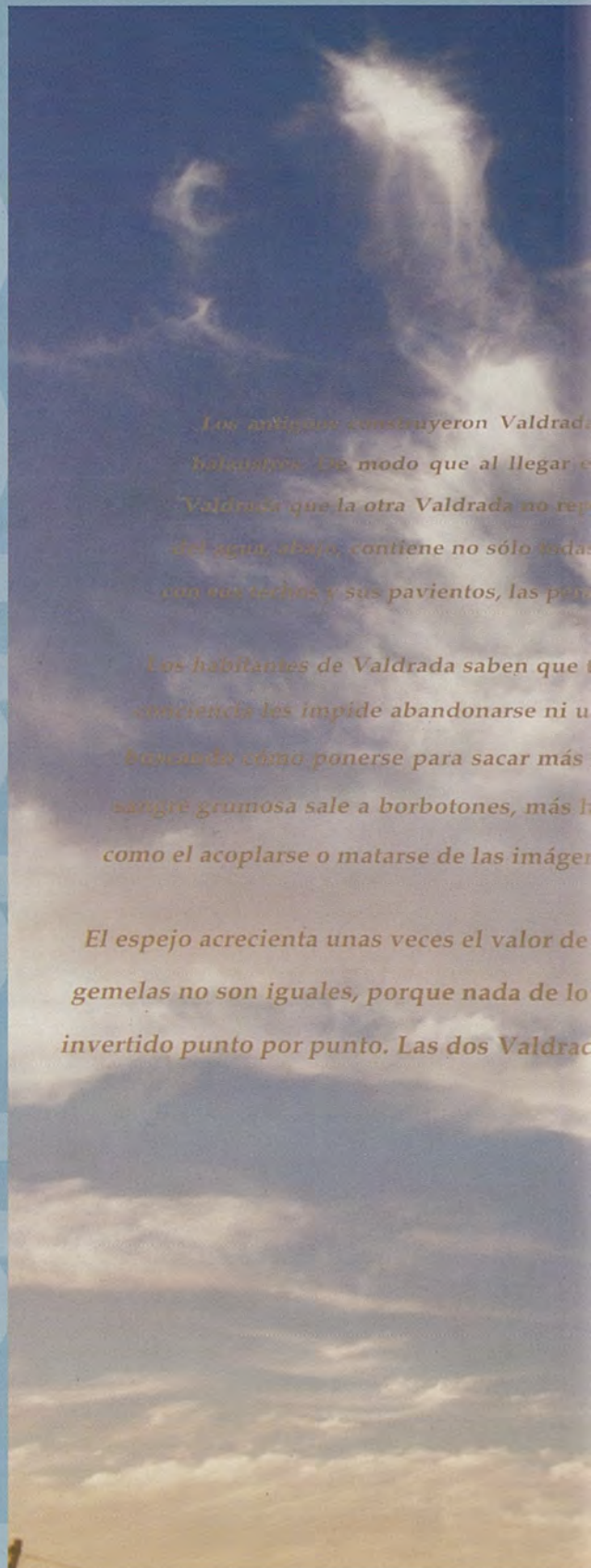
* Visualizando el Paraíso (N. del trad.)

Con el propósito de crear la ilusión de que existen aperturas en la frontera, Soares instaló grandes placas metálicas, pulidas como espejos, sobre la barda que separa Playas de Tijuana y el Border Field State Park. Sobre estos espejos metálicos grabó un fragmento de *Ciudades invisibles*, de Italo Calvino. El texto describe dos ciudades que entablan una relación reflexiva e íntima la una con la otra. *Picturing Paradise* se propone articular las relaciones entre las dos ciudades separadas, que son espejo y reflejo la una para con la otra, creando un campo ilusorio en la frontera.

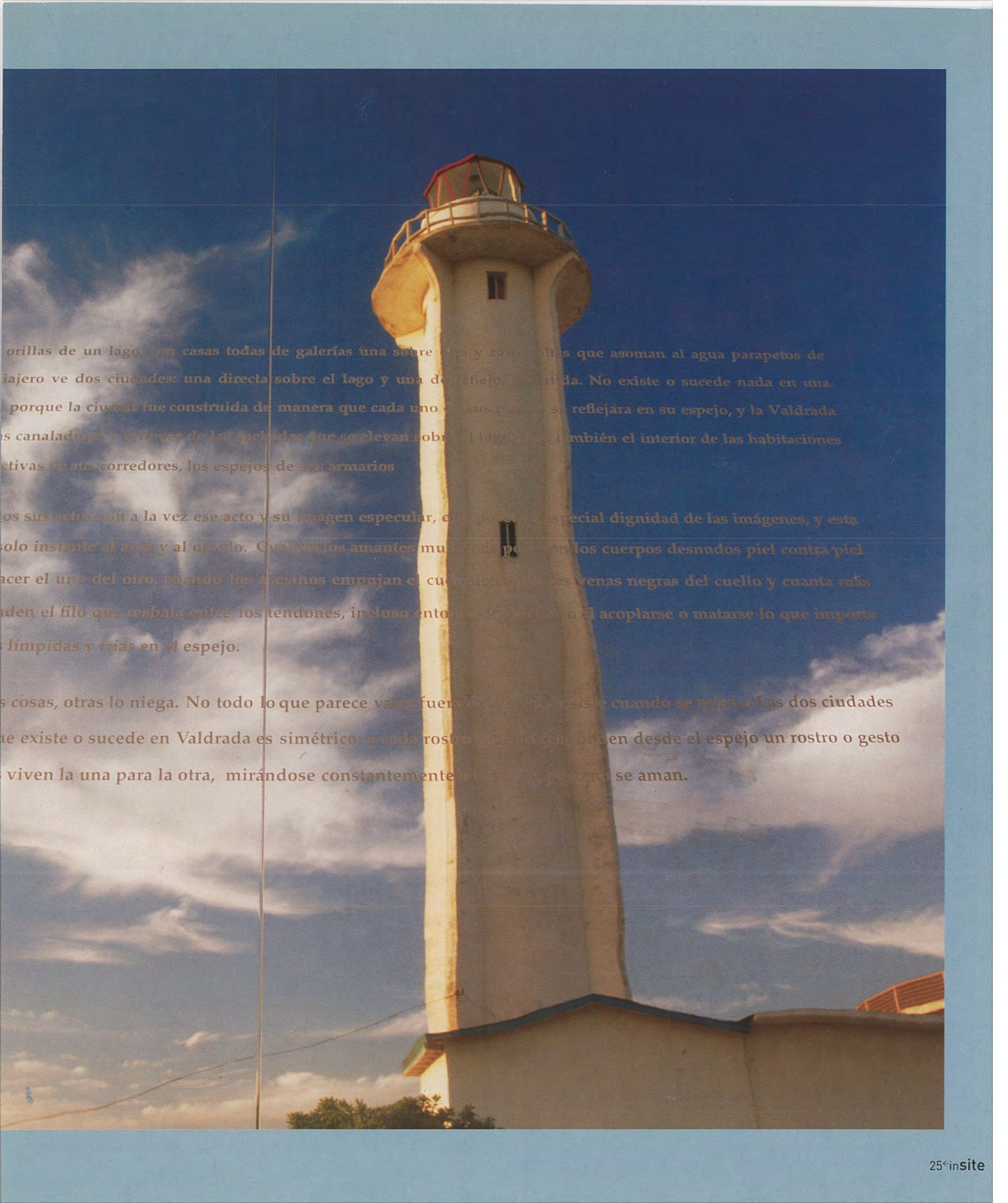
Durante la instalación de los espejos metálicos, varios agentes de la Patrulla Fronteriza se acercaron para examinar el trabajo y después de leer el fragmento de *Ciudades invisibles* de Italo Calvino impreso en el metal, solicitaron que el siguiente texto se incluyera en la cédula de la pieza: "El texto que se incluye en *Picturing Paradise* fue elegido por la artista y no refleja la opinión de la Border Patrol o del State Parks Service."

Wanting to create the illusion of openings in the border, Soares installed large reflective metal sheets onto the border fence that divides Border Field State Park and Playas de Tijuana. In order to realize *Picturing Paradise*, it was necessary to conduct a number of meetings with Border Patrol authorities. One of the conditions set forth by the agency was that "the fence could not be altered in any form," thus leading to the design of an intricate support system for the piece.

During the installation of the two mirrors, Border Patrol agents examined the work, and after reading the fragment of *Invisible Cities* by Italo Calvino, required the following text be included on the label of the piece: "This is the inSITE2000 project of artist Valeska Soares. The text presented on these metal panels has been chosen by the artist and does not reflect the opinions of the US Border Patrol or The State Parks Service."



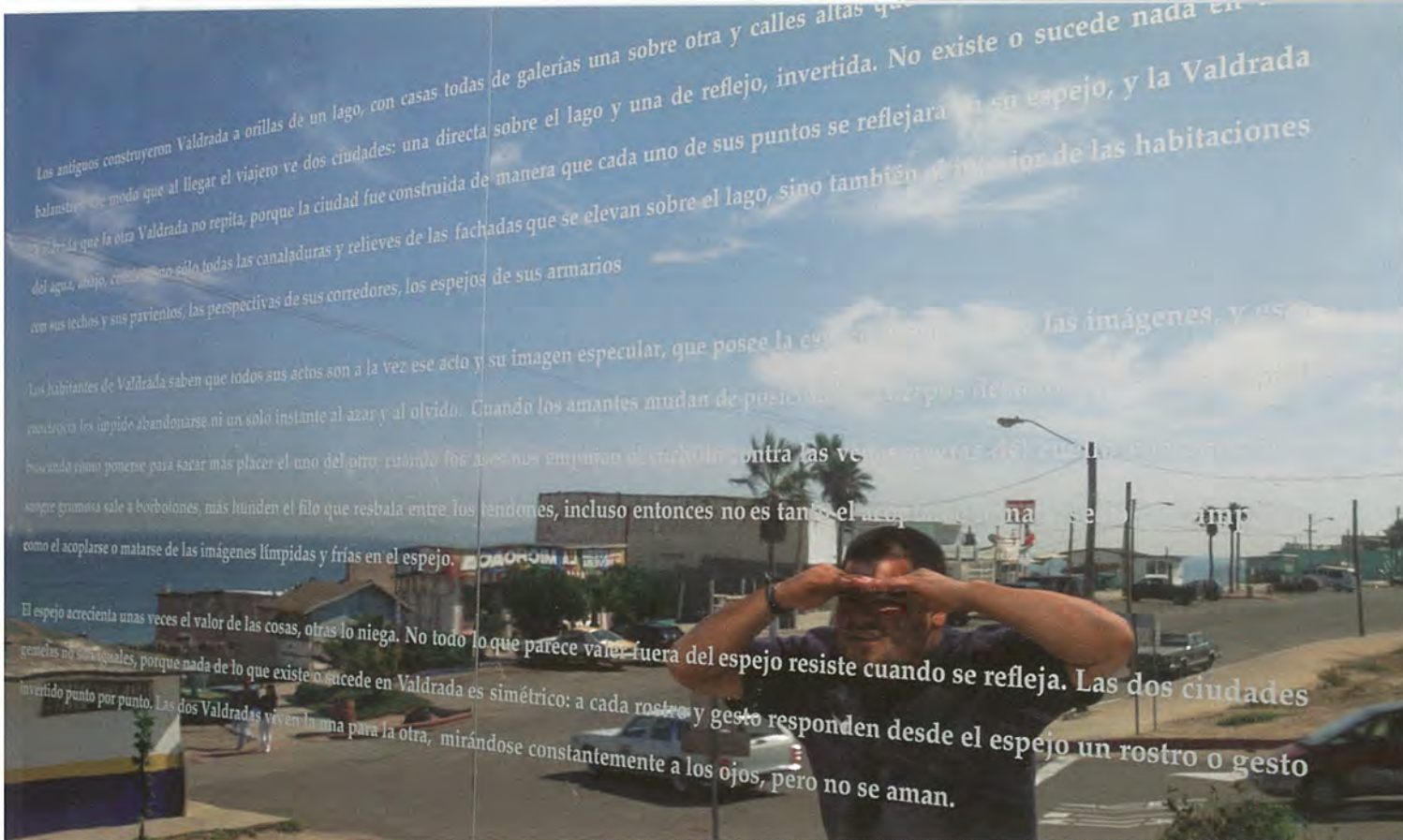
*Los antiguos construyeron Valdrada
halcones. De modo que al llegar a
Valdrada que la otra Valdrada no rep
del agua, abajo, contiene no sólo todas
con sus techos y sus pavimentos, las per
Los habitantes de Valdrada saben que t
conciencia les impide abandonarse ni u
buscando cómo ponerse para sacar más
sangre gruesa sale a borbotones, más h
como el acoplarse o matarse de las imágen
El espejo acrecienta unas veces el valor de
gemelas no son iguales, porque nada de lo
invertido punto por punto. Las dos Valdrada*



orillas de un lago, una casa todas de galerías una sobre otra y salientes que asoman al agua parapetos de
viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, la invertida. No existe o sucede nada en una
porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada
las canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, así también el interior de las habitaciones
activas de sus corredores, los espejos de sus armarios

los sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular, con pose y especial dignidad de las imágenes, y esta
solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes muestran por los cuerpos desnudos piel contra piel
acer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuerpo del otro las venas negras del cuello y cuanto más
den el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces lo que importa es el acoplarse o matarse lo que importa
s limpidas y frías en el espejo.

s cosas, otras lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo vale cuando se refleja. Las dos ciudades
de existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto que orden desde el espejo un rostro o gesto
viven la una para la otra, mirándose constantemente, pero no se aman.



To the other side, you know, psychologically they want to have control,

kind of a continuity situation to see what other people are doing on the other side of the border, which is not their business, you know. Their business is only American, it's on the American side. So whatever they're doing on the other side, it shouldn't be their concern. But it is. So I guess that the border is not defined by the physical fence because it extends much more than that. And I mean, also like in their gaze you know if you look at the Border Patrol just sitting over there, they have like telescopes, so the border to them extends far beyond the actual fence because they start controlling from far beyond.

V. Soares, in interview with T. Ostrander

Sabes, al otro lado, lo que quieren psicológicamente es tener el control. Es como si pretendieran crear una situación de continuidad para ver lo que están haciendo las personas del otro lado de la frontera, que, como entiendes, no es de su incumbencia. A ellos sólo les debería interesar lo que sucede en Estados Unidos. Lo que pasa del lado americano. Por eso, pase lo que pase del otro lado, no es asunto suyo. Pero lo toman como si lo fuera. Supongo que la frontera no está definida por una barda física puesto que se extiende mucho más lejos. Lo que quiero decir es que también, por ejemplo, está su mirada. Sabes, si estás viendo a la Patrulla Fronteriza, allá, simplemente sentada, traen telescopios y te tienen en la mira. Así es que para ellos la frontera está mucho más atrás que la barda porque empiezan a controlarte desde mucho antes.

V. Soares, en entrevista con T. Ostrander

"The ancients built Valdrada on the shores of a lake, with houses all verandas one above the other, and high streets whose railed parapets look out over the water. Thus the traveler, arriving, sees two cities: one erect above the lake, and the other reflected, upside down. Nothing exists or happens in the one Valdrada that the other Valdrada does not repeat, because the city was so constructed that its every point would be reflected in its mirror, and the Valdrada down in the water contains not only all the flutings and juttings of the facades that rise above the lake, but also the rooms' interiors with ceilings and floors, the perspective of the halls, the mirrors of the wardrobes.

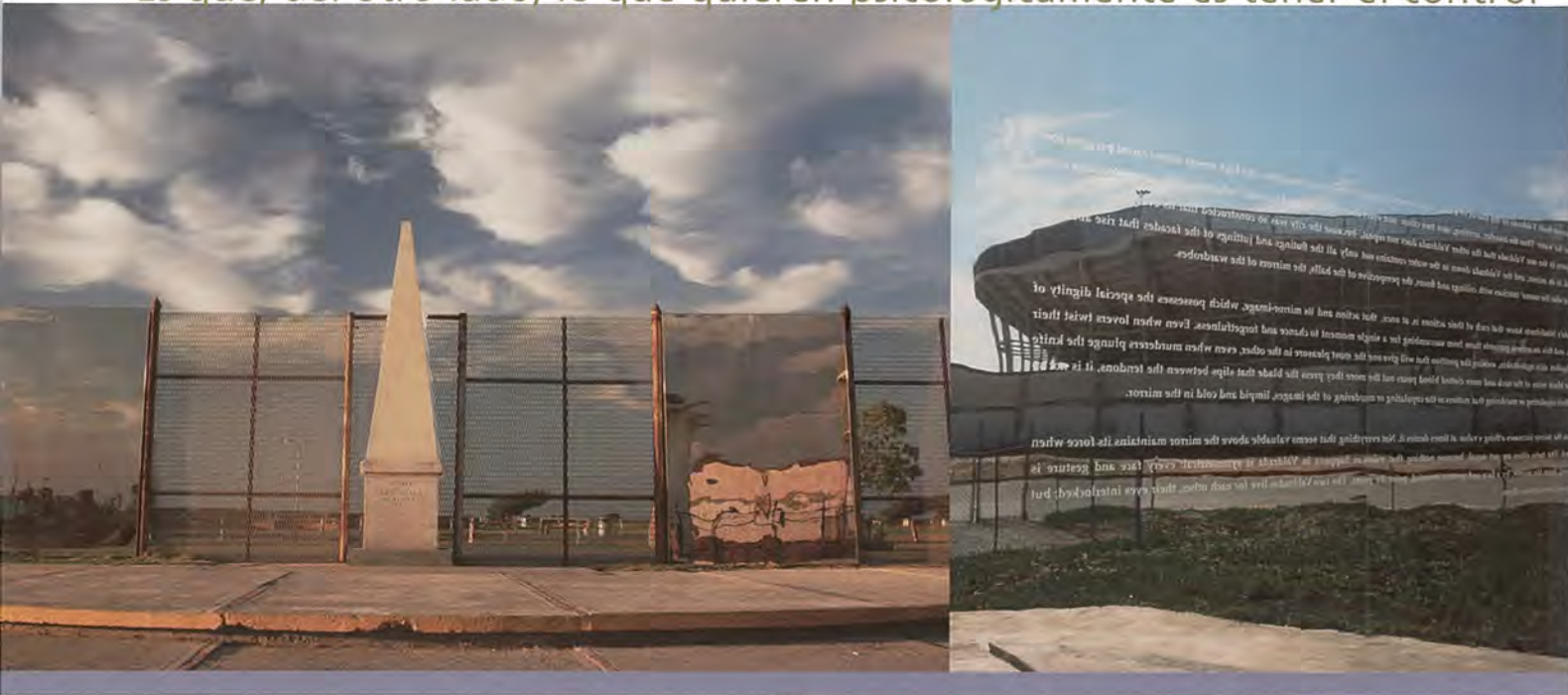
Valdrada's inhabitants know that each of their actions is, at once, that action and its mirror-image, which possesses the special dignity of images, and this awareness prevents them from succumbing for a single moment to chance and forgetfulness. Even when lovers twist their naked bodies, skin against skin, seeking the position that will give one the most pleasure in the other, even when murderers

plunge the knife into the black veins of the neck and more clotted blood pours out the more they press the blade that slips between the tendons, it is not so much their copulating or murdering that matters as the copulating or murdering of the images, limpid and cold in the mirror.

At times the mirror increases a thing's values, at times it denies it. Not everything that seems valuable above the mirror maintains its force when mirrored. The twin cities are not equal, because nothing that exists or happens in Valdrada is symmetrical: every face and gesture is answered, from the mirror, by a face and gesture inverted, point by point. The two Valdradas live for each other, their eyes interlocked: but there is no love between them."

From *Invisible Cities* by Italo Calvino

Es que, del otro lado, lo que quieren psicológicamente es tener el control



"Los antiguos construyeron Valdrada a orillas de un lago, con casas todas de galerías una sobre otra y calles altas que asoman al agua parapetos de balaustres. De modo que al llegar el viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, invertida. No existe o sucede nada en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua, abajo, contiene no sólo todas las canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus techos y sus pavimentos, las perspectivas de sus corredores, los espejos de sus armarios."

"Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular, que posee la especial dignidad de las imágenes, y esta conciencia les impide abandonarse ni un solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes mudan de posición los cuerpos desnudos piel contra piel buscando cómo ponerse para sacar más placer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuchillo contra las venas negras del cuello y cuanta más sangre grumosa sale a borbotones, más hunden el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces no es tanto el acoplarse o matarse lo que importa como el acoplarse o matarse de las imágenes límpidas y frías en el espejo."

"El espejo acrecienta unas veces el valor de las cosas, otras lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responden desde el espejo un rostro o gesto invertido punto por punto. Las dos Valdradas viven la una para la otra, mirándose constantemente a los ojos, pero no se aman."

de *Ciudades invisibles* de Italo Calvino

Mary Jane Jacob

Contribución para el catálogo *Parajes Fugitivos* de inSITE 2000-01 / Contribution to the catalogue *Fugitive Sites*, inSITE 2000-01.

Process is trust in not knowing, which has its risks to be sure but also its amazing rewards. The process of not knowing when you start a project—what it will be, how it will look, what form it will take, will it work—is guided by purpose: why it is urgent and necessary to make an exhibition, to think about a place and its people in a way that only artists and art can. Thus, for this process, there is the necessity of driving questions and clear intent.

Projects that emanate from and address a given context—a place—make that place at the same time a platform for communication. And framing experience within a place enables us at once to be a witness to our own world and to perceive it in ways never possible before.

Public practice is a constant process of negotiation among artists, commissioners (like inSITE) and (depending on level of perception one possesses and transparency of functions one provides along the way) among every single person from every sector a project touches in a community. This is the nature of artmaking in public and this is the public practice of curating. It is a discursive process out of which conflicts are mediated but also meanings emerge—sometimes multiple and unresolved ones, even conflictual meanings. And it remains discursive, living on in horizontal conversations that are continuous and without end.

So, temporal works meant for the moment of the exhibition continue to exist in ways not fully known to us. After a site exhibition closes we have to keep going to catch up with what projects put in motion, in thought. This can take some time: reviewing and reflecting on the process and the meanings of the work; making time and spaces to revisit and think about the stories that arose in the process and why they matter so much, remain so present and vital to this art practice. This publication is one such space.

Mary Jane Jacob is an independent curator. She lives and works in Chicago/
Es curadora independiente, vive y trabaja en Chicago

Proceso significa tener la confianza de no saber, lo que ciertamente conlleva sus riesgos, pero también sus sorprendentes recompensas. El proceso de no saber cuándo se empieza un proyecto, qué será, o cómo se verá, o qué forma tomará, o si funcionará, persigue un propósito: definir porqué es urgente y necesario hacer una exposición, pensar sobre un lugar y su gente en esa forma en la que sólo los artistas lo pueden hacer. Por ello, para este proceso, es necesario tener preguntas imperiosas y objetivos claros.

Los proyectos que emanan de y se dirigen a un contexto específico, a un lugar, hacen que ese sitio funcione a su vez como plataforma de comunicación. Asimismo, insertar la experiencia dentro del contexto de un lugar, a la vez nos permite ser testigos de nuestro mundo y percibirlo en formas en las que anteriormente era imposible.

La práctica pública es un proceso de negociación constante entre artistas, las personas encargadas de comisionar obra (como inSITE) y cada persona de todos los sectores que el proyecto involucra en una comunidad (dependiendo del nivel de percepción que uno tenga y la transparencia que uno le dé a lo largo del camino). Esta es la naturaleza de la producción artística en público y así es la práctica pública de la curaduría. Es un proceso discursivo a través del cual hay una mediación de los conflictos, pero también de los que emerge significado. Algunas veces son significados múltiples y no resueltos e incluso significados en conflicto. Y los resultados discursivos, que habitan las conversaciones horizontales, son continuos y no terminan.

Por ello, las obras efímeras planteadas para el momento de exposición continúan reverberando en formas que aún no conocemos plenamente. Después de una exposición *in situ* que termina, tenemos que seguir atentos a lo que los proyectos echaron a andar. En qué nos hicieron pensar. Esto puede tomar algún tiempo porque hay que revisar y pensar el proceso y el significado del trabajo. Hay que tomarse el tiempo y el espacio para regresar y reflexionar sobre las historias que surgieron durante el proceso y el porqué de su importancia, el motivo por el que siguen estando tan presentes y por qué continúan siendo una parte tan vital de esta práctica artística. Esta publicación es uno de esos espacios.



Opening Party and Concert / Fiesta de apertura y concierto

13 de octubre de 2000



The opening of inSITE2000-01 in San Diego was celebrated on October 13 with a party at the Reincarnation Project in downtown. Produced by 20/20 Productions, Ruben Seja, Sushi Performance and Visual Art and inSITE, the evening was punctuated with a live performance by FUSSIBLE of music composed for Jonathan Hernández's project, *No One + 21*. Music was provided by Banda Gaya, Revelations, Quetzal Guerrero, and Gato Loco.

In Tijuana on Saturday, October 14, a free public concert by the renowned Mexican rock group Café Tacuba marked the opening of inSITE2000-01 in Mexico. Produced by INBA and coordinated by Antonio Vallejo, the concert attracted over 10,000 people to the esplanade of Tijuana's municipal government complex.

La inauguración de inSITE2000-01 en San Diego se llevó a cabo el 13 de octubre en el Reincarnation Project y consistió en una fiesta producida por 20/20 Productions, Rubén Seja, Sushi Performance and Visual Art y por inSITE. Durante la velada se presentó en vivo FUSSIBLE con el tema "No One + 21", compuesta para el proyecto de Jonathan Hernández. También tocaron Banda Gaya, Revelations, Quetzal Guerrero y Gato Loco.

El sábado 14 de octubre se inauguró inSITE2000-01 en Tijuana con un concierto gratuito del conocido grupo de rock mexicano Café Tacuba, al que asistieron más de 10,000 personas. El evento fue producido por el INBA y coordinado por Antonio Vallejo y se llevó a cabo en la explanada del Palacio Municipal de Tijuana.



Clausura / Closing February 25, 2001

La clausura de inSITE2000-01 coincidió con el último Fin de Semana de Exploración. El plato fuerte de este último fin de semana fue la presentación del resultado del proyecto de Krzysztof Wodiczko: dos noches de proyecciones de video en vivo en las que se daba voz a las trabajadoras de la industria maquiladora de Tijuana. El día de la clausura se efectuó la conferencia: *El poder de la imagen: intervenciones culturales en espacios posmodernos como memoria pública* de la serie *Conversaciones*. La conferencia se llevó a cabo en el Centro Cultural Tijuana y participaron Krzysztof Wodiczko, Néstor García Canclini, George Yúdice y Susan Buck-Morss.

The closing of inSITE2000-01 took place during the last of four Exploration Weekends. A highlight of the final weekend was the presentation of Krzysztof Wodiczko's *Tijuana Projection*, a two-night live video projection that gave voice to women who work in Tijuana's maquiladora industry. The final day was marked by the last public conference in the *Conversations: Image Power: Cultural Interventions as Public Memory in Post-modern Spaces*. The conference featured Krzysztof Wodiczko, Néstor García Canclini, George Yúdice, and Susan Buck-Morss at the Centro Cultural Tijuana.

Carlos Amoraless

The Invisible Man (My Way)*

Two-day wrestling performance / Evento de lucha libre en dos partes
Auditorio Municipal de Tijuana & The Wyndham Emerald Plaza Hotel, San Diego

* El hombre invisible (A mi manera) [N. del trad.]



THE INVISIBLE MAN (MY WAY)

Carlos Amoraes llevó por primera vez a Tijuana y San Diego a su alterego, el luchador Amoraes. Amoraes se presentó en dos eventos: en una pelea dentro del programa normal de lucha libre en el Auditorio Municipal de Tijuana y en una noche de gala en un lujoso hotel de San Diego, cuyo espectáculo principal fue la pelea de Amoraes contra Amoraes. Participaron además los luchadores Satánico y El Último Guerrero y amenizó la noche la inigualable música de Silverio.

Carlos Amoraes introduced his wrestler alter-ego, Amoraes, to Tijuana and San Diego. Amoraes appeared in two events: one was a bout scheduled as part of the regular wrestling calendar in Tijuana's Municipal Auditorium, and the other was part of a gala evening at an upscale hotel in San Diego. The evening's principal attraction was the match of Amoraes against Amoraes. Other wrestlers taking part were Satánico and the Last Warrior (El Último Guerrero). The inimitable music of Silverio enlivened the evening.



Amoraes as a character has no definite or established personality. In fact the character is an empty form that is "filled up" for a designed situation to be interpreted by both the person who performs it and the audience that witnesses it. The history of Amoraes is not a personal history but the organization of a time-based sequence of a series of situational propositions. In the frame of this particular project, the drama of the border (heavy heavy heavy), Amoraes will become whatever the wrestlers who interpret it and the audience who receives it may define through mutual experience. Amoraes is an object that is subject to the influence of the context where it is set to interact. At its best,

Amoraes is the invisible man. A Daniel Buren *prêt à porter*, but with caché.

Carlos Amoraes, Proposal

MEXICO MEXICO!

Como personaje, Amoraless no tiene una personalidad definitiva o establecida. De hecho, el personaje es un cascarón que se "rellena" durante una situación diseñada que será interpretada tanto por la persona que la ejecuta como por el público que la presencia. La historia de Amoraless no es una historia personal, sino la organización de una secuencia temporal de una serie de propuestas de situaciones. Dentro del marco de este proyecto en particular, el drama de la frontera (tan, pero tan pesado), Amoraless se convertirá en lo que los luchadores que lo interpretan y el público definan a partir de la experiencia compartida. Amoraless es un objeto que está sujeto a la influencia del contexto en el que se sitúa para que interactúe. Cuando mejor funciona, Amoraless es como el hombre invisible. Un Daniel Buren *prêt à porter*, pero con un toque de distinción.

Carlos Amoraless. Propuesta.



La rampa nos propulsó físicamente hacia el ring sin posibilidades de retorno. A punto de ser introducidos a la multitud, Bucanero me recomendó que le pidiera al presentador que nos anunciara como provenientes de Holanda. No entendí bien para qué, pero así lo hice. Al salir hacia la rampa que lleva al cuadrilátero, entre las luces estroboscópicas y el humo del hielo seco, la multitud comenzó a gritar "¡México México!" y "¡Pinche Salinas chingas a tu madre pendejo regrésate a Holanda!" No es necesario escribir aquí cómo fue que ganamos dos de tres caídas y muchos corazones; al final de todo al pueblo siempre se le conquista con un par de golpes bien dados.

The ramp drew us inevitably forward toward the ring, with no possibility of escape. Just as we were about to be announced to the crowd, Buccaneer (Bucanero) suggested that I instruct the announcer to present us as natives of Holland. I wasn't sure why, but I did as he suggested. As I walked up the ramp that steers the wrestlers into the ring, in the glare of the strobe lights and a fog of dry ice, the crowd began to yell, "Mexico, Mexico" and "Bloody Salinas, you mother-fucker, go back to Holland." This isn't the place to tell you how we won two of the three bouts—and many hearts in the crowd. But at the end of the day, the crowd is always won over by a couple of well-placed jabs.

Carlos Amoraless, Statement



"Carlos Amoraless, the Mexican artist based in Amsterdam, has for some years been engaged in developing a multi-layered transcontinental, transcultural, interurban, and trans-class artistic game that reactivates one of the most important icons of urban popular culture in Mexico, the masked wrestler, so as to address the issue of contemporary identities. The choice of the wrestler is in itself loaded. Free wrestling, as writer Carlos Monsiváis has written, is an urban 'rite of poverty': a low class spectacle that mixes elements of 'classic tragedy, circus, olympic sports, comedy, variety theater and working class catharsis' providing a form of respite from the poverty of everyday life. [Carlos Monsiváis: 'La hora de la máscara protagonista. El santo contra los escépticos en materia de mitos', *Los rituales del caos*. México. Ed. Era, 1995, 128.]"

"The last recoil of this amazing process of trans-cultural networking occurred in the January 19, 2001, show at the Municipal Sports Auditorium of Tijuana. There for the first time, Carlos brought Amoraless into his original context: an actual wrestler professional match arena, with real popular audiences and professional wrestlers. But in doing so, he turned the work into a cathartic reflection of economic integration. Introducing them as Dutch wrestlers coming to Mexico after a successful tour of various European cities, two Amoralesses were brought into the arena to fight against two legendary fighters, 'El Último Guerrero' and 'Satánico.' There was an obvious reason in the choice of these two Mexican wrestlers. On the one hand, they are two *rudos*, i.e., wrestlers that personify tricky, treacherous and evil characters, against cute *technical* practitioners like the Amoralesses who always battle according to the book and on the good guys' side. 'El Último Guerrero' (Last Warrior), with his ocelote tiger mask, obviously alludes to the tiger warriors of Aztec times. 'Satánico,' who represents the forces of hell, of course implies the heroization of the villain. And how could he have done otherwise given that the real Mexican popular heroes of today—bandits, drug traffickers, gangsters, criminals—are the only people in the lower classes that have found ways to turn the new economic system to their advantage."

"So when the fight was introduced to the audience it was already a postmodern drama: a social representation of the spectacle of global strife between Mexican low-class rogues and just arrived modern foreigners. And when the Amoralesses came into the Sports Hall they were accompanied by a third Amoraless, their creator, manager and 'second,' who on top of that was a perfect look alike of the Mexican villain par excellence: the 1990s promoter of global integration, president Carlos Salinas."

Cuahtémoc Medina, "Chasing the Ball in the Political Field"

David Harvey

Extract of David Harvey's participation in *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy*, October 15, 2000. In(fo)SITE, San Diego.



The first point I want to make is that an interesting dialogue is being set up between this process called globalization, which assumes very much in consciousness and in representation as if it's something ethereal, something that's so far up there that somehow or other none of us can deal with it.

Globalization is operating on us. Governments can't control it. Nobody can.

There's something called globalization that's going on. It has this ethereal quality to it. That ethereal quality then connects to, as it were, the opposite end of the scale of things, which is the notion of the individual and the personal. And it sometimes seems like dialogue and discussion get segregated into this discussion of globalization, which is way up there, and then personal life, personal well-being, the person as it were, the other end down here. And somehow there's no connectivity between those two levels. One of the things I tried to do in my last book is to ask what is the connectivity between those two discourses of globalization and, for example, the body or the person or the individual. What is the connection between the two?

...Of course, if you think of the labor process, immediately you see what the connection is: that the body of the worker in an IKEA plant in Indonesia is being used in a certain kind of way for certain kinds of purposes, which connect to the first. So there're all sorts of connections that exist. But there is also an interesting progressive connection. I want to play on the duality here. A progressive connection. There has been a tremendous resurgence in the last few years of interesting questions of let's say human rights, which is about the rights of individuals and the body in relationship to these global processes. And at that point you begin to see the connectivity. And then you start to see it at other levels like some of the international conferences on population and women, talking about what the reproductive rights of women are and what that has to do, as it were, with the global processes of population transformation. So there are points of dialogue between those two levels that I want to come back to a little later.

El primer punto que quiero plantear es el interesante diálogo que se está estableciendo entre estos procesos llamados de globalización. La conciencia que se tiene de éstos y su representación, se asumen como si fuesen algo etéreo, algo tan lejano, que de alguna manera ninguno de nosotros puede hacer nada al respecto. La globalización está ejerciéndose sobre nosotros. Los gobiernos no la pueden controlar. Nadie puede. **Hay algo llamado globalización que está sucediendo. Tiene más o menos una cualidad etérea. Esa cualidad etérea conecta, por así decirlo, puntos opuestos de la escala de las cosas, como lo son las nociones de lo individual y lo personal. Y a veces parece que el diálogo y la discusión están segregados del debate sobre la globalización que está hasta allá arriba y por otro lado, acá abajo, está la vida personal, el bienestar personal, como quien dice la persona. Y de alguna manera, estos dos niveles no se conectan.** Una de las cosas que he tratado de hacer en mi último libro es apuntar cuál es la conexión entre esos dos discursos de la globalización y, por ejemplo, el cuerpo de una persona o un individuo. ¿Cuál es la conexión entre ambas?

Y, naturalmente, si se piensa en el proceso laboral, inmediatamente se ve la relación entre el cuerpo de un trabajador en una planta IKEA en Indonesia siendo utilizado en cierta manera y para cierta clase de propósitos y la relación que tiene esto con lo primero. Así es que existen todo tipo de conexiones. Pero también hay un vínculo progresista interesante. Aquí quiero jugar con la dualidad. Una conexión progresista. Durante los últimos años ha habido un tremendo resurgimiento de planteamientos interesantes de, por así decirlo, los derechos humanos, que son los derechos del individuo y del cuerpo con relación a estos procesos. Y, en ese punto, más o menos se puede ver la conexión. Y entonces uno empieza a verla en otros niveles, tales como las conferencias internacionales sobre población y mujeres, que tratan, como ustedes saben, sobre los derechos reproductivos de las mujeres y su relación con los procesos globales de transformación poblacional. Así, como quien dice, hay puntos de diálogo entre esos dos niveles a los que me referiré posteriormente.

The next point I want to make is that actually if you start to unpack what globalization is about, it doesn't exist to some ethereal aspect up there. It actually is occurring at all kinds of different levels and all kinds of different scales. And I think we'd have to start to look at the different scales at which the globalization process is operating in order to get a better grasp on how to politically intervene in relationship to it. Because one of the things I've been very antagonistic to over the last few years is the sense of helplessness that you can't intervene, you can't do anything. The best you can do is do something in your own back yard. Take care of your own property and it enhances value or something like that. And you can't do anything much else, you know. And that came over in this famous Margaret Thatcher phrase, which I'm thoroughly at war with, which is the notion that there is no alternative. And to say well maybe we should be thinking alternatives. And then the issue arises where can we think alternatives? How can we think alternatives? And it's very hard to think alternatives if you just think about globalization as some ethereal set of processes that nobody's in control of. But you can start to think alternatives when you start to unpack it.

Globalization also has effects at other levels, at, for example, the community level. David Avalos just talked a little bit about this. I think it's very important to recognize that what's happening in San Diego, what's happening in Baltimore, is not just something that is simply our own back yard politics. It is connected in very important ways to what this globalization process is about. And by acting at that level, you can actually engage in transformative work, which has possibilities when taken towards other levels to do something quite different about the political situation.

Many people have given up on the nation-state. They say the nation-state is powerless. Well, you know, having crossed that border down there twice in the last couple of days, the idea of the nation-state is powerless? This is crazy. And also at that level there is something crucial. Nation-states are not powerless. Nation-states are terribly important containers of power with a possibility of engaging with this process in quite different ways. And if you start to look at the ways in which different nation-states have responded to globalization, have affected globalization, then you can say that national-state policy is actually a very important terrain of intervention. There are regional configurations, which are below the nation-state, and some instances above the nation-state, regional configurations which are rather important to consider.

El siguiente punto que quiero plantear es que, en efecto, si se empieza a desentrañar lo que significa la globalización, no existe en un aspecto etéreo allá arriba. De hecho, está ocurriendo en todo tipo de niveles y toda clase de escalas. Y creo que tendríamos que empezar a ver las diferentes escalas en las que opera el proceso de globalización para entender más claramente cómo intervenir en ellos políticamente. Porque una de las cosas a las que me he opuesto vehementemente durante los últimos años es a la sensación de impotencia que nos hace creer que no podemos intervenir, que no podemos



Puerta México, Border Crossing / Cruce fronterizo

hacer nada; que la única opción es atender nuestro propio patio trasero. Cuidar nuestra propiedad y hacer que suba de valor, o algo por el estilo. Y que no se puede hacer casi nada más. Y todo esto se proyectó en la famosa frase de Margaret Thatcher, con la cual he entablado una batalla campal, que es la noción de que no hay alternativa. Y, como digo, pues a lo mejor sí deberíamos estar pensando en alternativas. Y entonces surgen planteamientos como: ¿Dónde podemos pensar alternativas? ¿Cómo podemos pensar alternativas? Y es muy difícil pensar en alternativas si sólo se piensa en la globalización como en un juego de procesos etéreos fuera de nuestro control. Pero si se comienza a pensar en las alternativas, se empieza a desentrañar.

La globalización también tiene efectos en otros niveles, por ejemplo, en el ámbito comunitario. David Avalos se refirió brevemente a esto. Creo que es muy importante reconocer que lo que está sucediendo, por ejemplo en San Diego, lo que está sucediendo en Baltimore, no se limita a nuestras políticas locales. Está conectado en formas muy importantes al proceso de globalización. Y, al actuar en este ámbito, se puede desarrollar una labor de transformación, que, llevado a otros niveles, tiene la posibilidad de intervenir sobre la situación política de manera muy diferente.

Muchas personas ya no tienen confianza en el Estado-Nación. Dicen que el Estado-Nación ya carece de poder. Pues, saben, habiendo cruzado la frontera hacia el sur dos veces en el último par de días, ¿todavía pueden creer que la idea de Estado-Nación carece de poder? Es una locura. Y también en ese nivel hay algo crucial. Los Estados-Nación no carecen de poder. Los Estados-Nación son contenedores de poder terriblemente importantes que tienen la posibilidad de participar en este proceso en formas muy distintas. Y si se empiezan a analizar las formas en las que diferentes estados nación han respondido a la globalización, han afectado la globalización, entonces se puede decir que la política del Estado-Nación de hecho es un terreno de intervención muy importante. Hay configuraciones regionales, que están supeditadas al Estado-Nación y algunas instancias están por encima del Estado-Nación, configuraciones regionales que es bastante importante considerar.

Por otro lado están los institutos multinacionales o transnacionales que, como la Unión Europea o el TLC, también tienen una influencia importante sobre la forma en la que se desarrolla este proceso. Y también hay instituciones globales como el FMI, la Organización Mundial de Comercio, el Banco Mundial y todas esas cosas que han estado en la mira de los radicales durante los últimos años en Seattle, Washington, Praga, Melbourne, etc. De tal forma, uno empieza a pensar que existen toda una serie de capas de actividad que suceden en diversas escalas. Y una de las preguntas que necesitamos plantearnos es qué relación hay, por ejemplo, entre lo que sucede aquí en San Diego en el ámbito comunitario, en el nivel comunitario muy local, en el nivel metropolitano y también qué significa esa relación en función de la clase de conciencia regional que puede estar surgiendo a lo largo de la frontera. De qué se trata todo eso y cómo se relaciona, por así decirlo, con los procesos de globalización. Durante los últimos años han ocurrido muchas transformaciones. Por dar un ejemplo, que al verlo ayer me pareció bastante catastrófico, Operation Gatekeeper y la barda.

And then there are the multinational or transnational institutes like the European Union, like NAFTA, which are also important in the way in which this process is being worked out. And then there are the global institutions, the IMF, the World Trade Organization, the World Bank and all those organizations that have been the target of a lot of radical attention in the last few years through Seattle, Washington, Prague, Melbourne, and the like. So when you start to think about it you see there are all these layers of activities that occur at different scales.

And one of the questions we need to look at is what is the relationship between what is happening here in San Diego at the community level, the very local community level, at the metropolitan level and what that relationship is also to the kind of regional consciousness that might be emerging across the border. What is that all about and how does that relate to processes of globalization? There have been many transformative things occurring in the last few years. Just to give you one example that struck me quite catastrophically yesterday when looking at that—Operation Gatekeeper and the wall.



I kept on thinking back to the tremendous euphoria attached to the attack on the Berlin wall, when people took sledge hammers and smashed the whole thing down. And frankly my response to that, during *The Cloud*, Alfredo Jaar's event, was I wanted to take a sledgehammer to that damn wall. And then thinking, but why is that wall somehow regarded as legitimate? Why are we putting walls up in some parts of the world and tearing them down elsewhere? Why are people going behind gated communities, living in gated communities and putting walls all over the place? At the same time, we've got globalization going on. What's going on? What's the relationship between these two? And I want to argue that the relationships are not contingent or accidental. There is a structural transformation going on in the ways in which life is being worked out geographically through globalization.

Now, what kinds of responses can we have to these two processes of globalization and technological change? It seems to me there are some fundamental questions that might be asked.

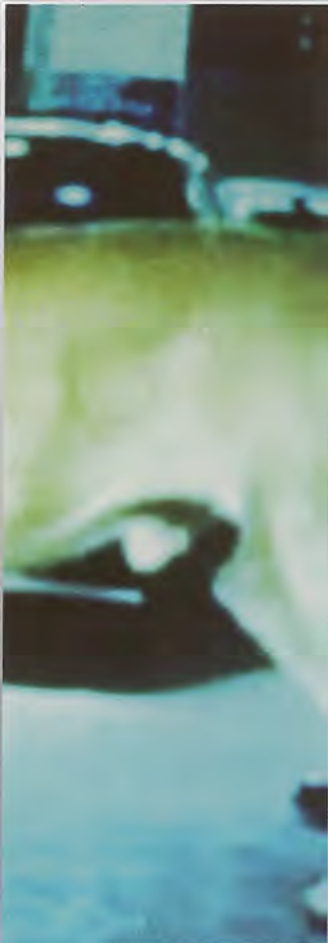
And some of these issues are being discussed in things like issues about human rights in general, the interests of collective rights, the whole kinds of questions of cultural relativism, misuse of those sorts. So there's a series of sites, if you want to call them that, of discussion, of thinking, and of feeling. And I think feeling is probably more important than thinking. Feeling that there is something that is



Dias & Riedweg's project

catastrophically wrong. There is something that is really out of whack. We seem to be headed in the wrong direction. We're on the wrong train. We need to get off it. We need to create another one. How can we do it? And if you ask yourself the question, where is the opposition to this whole system we're talking about occurring? The answer is it's all over the place. I find it in my own city in terms of living-wage movements and discontent and alienation in many marginalized communities. I find it in many other places, such as the peasant movements in India or movements in rural Brazil. You name it, there are movements all over the place, which are oppositional movements. All of them expressing the view that something is wrong, that something has to be done. And it can sometimes take specific issues about the environment or cultural autonomy or personal liberties and freedoms and all those sorts of things. But there's something wrong.

And then we have to start to talk about why is this thing that's wrong so wrong? My answer is a very simple one. It's because we've given up before the powers of capital accumulation and money. It's as simple as that. We lie down in front of it all. Which is not to say everybody who wields that power is an evil, nasty kind of person, but to say, basically, look, that's where the power lies. And we seem not to be able to mobilize ourselves against it. Look at the elections and look at what David Avalos was talking about. So how do we start to configure a conversation about alternatives? And that conversation has to address what for me is really the fundamental kind of issue about who are we and what do we want to become. What kind of world do we want to live in? And if capital can't give us that world, then we should find some way to get rid of capital and construct something completely different. And that's a revolutionary solution. It's a terrible place to say that right here, right? There are possibilities it seems to me that the social democratic possibility would be to control it in some way. Turn it into a servant rather than a master. Control it, and see if it can be used. And actually right now, of course, we're getting



all these institutions that are precisely about regulation and control. We have the questions of financial instability, how can that be regulated and controlled? We have questions of the environment. How can that be regulated and controlled? We have social and political questions. How can that be regulated and controlled? So actually right now there's the return of a notion that's going to be some global regulatory apparatus. And along with that issue, which is seen as a technical and managerial kind of problem, comes another problem, which is what kinds of values are going to be incorporated in those institutions, which is what the struggle in Seattle in many ways was about. What kinds of values should be incorporated in the WTO or in the IMF if you can put any values in them whatsoever other than the purely monetary ones? So those are the issues that then come back, these kind of moral issues.

Lo que quiero decir es que sigo pensando en la tremenda euforia en torno a la destrucción del muro de Berlín, cuando la gente tomó mazos y arrasó con todo el muro. Francamente, mi respuesta ante eso, durante el evento *Nubes* de Alfredo Jaar fue tomar un mazo y arremeter contra la barda. Y luego me quedé pensando: ¿Por qué de alguna manera esta barda se considera legítima? ¿Por qué estamos erigiendo muros en algunas partes del mundo y derrumbando otros en otros lugares? ¿Por qué hay personas detrás de comunidades bardeadas, viviendo en esas comunidades y erigiendo muros por todos lados? Al mismo tiempo, la globalización está sucediendo. ¿Qué está pasando? ¿Cuál es la relación entre ambas? Y quiero plantear que las relaciones no son casuales o accidentales. La globalización está transformando estructuralmente las formas en que la vida se desarrolla en términos geográficos.

Ahora bien, ¿qué clase de respuestas planteamos ante estos dos procesos de globalización y de cambio tecnológico? Me parece que hay algunas preguntas fundamentales que podemos plantear.

Y algunos de estos aspectos se están planteando cuando se habla de asuntos que tienen que ver con los derechos humanos en general, los intereses de los derechos colectivos, todos los planteamientos en torno al relativismo cultural y el mal uso que se hace de éste. De tal suerte que existe toda una gama de sitios, si así se quieren denominar, de discusión sobre el pensamiento y el sentimiento. Y pienso que el sentimiento probablemente sea más importante que el pensamiento. La sensación de que hay algo que está catastróficamente mal. Algo está totalmente fuera de lugar. Parece que estamos encaminados en la dirección errónea. Que tomamos el tren equivocado. Necesitamos bajarnos. Necesitamos crear otro. ¿Y cómo podemos hacer esto? Y si se plantean a ustedes mismos la pregunta ¿En dónde está la oposición a todo el sistema del que estamos hablando? La respuesta es que está por todos lados. La encuentro en mi propia ciudad en términos de los movimientos en pro de mejores salarios, y en el descontento y la enajenación en muchas comunidades marginadas. Lo encuentro en muchos otros lugares, saben, los movimientos campesinos en la India o los movimientos rurales en Brasil. Quiero decir, adonde quiera que miren hay todo tipo de movimientos por todos lados que son movimientos de oposición. Y la postura que todos ellos plantean es que algo está mal y que algo se tiene que hacer al respecto. Y a veces se refieren a un tema específico sobre, por ejemplo, el medio ambiente o la autonomía cultural o las garantías y libertades individuales y todo ese tipo de cosas. Pero algo está mal.

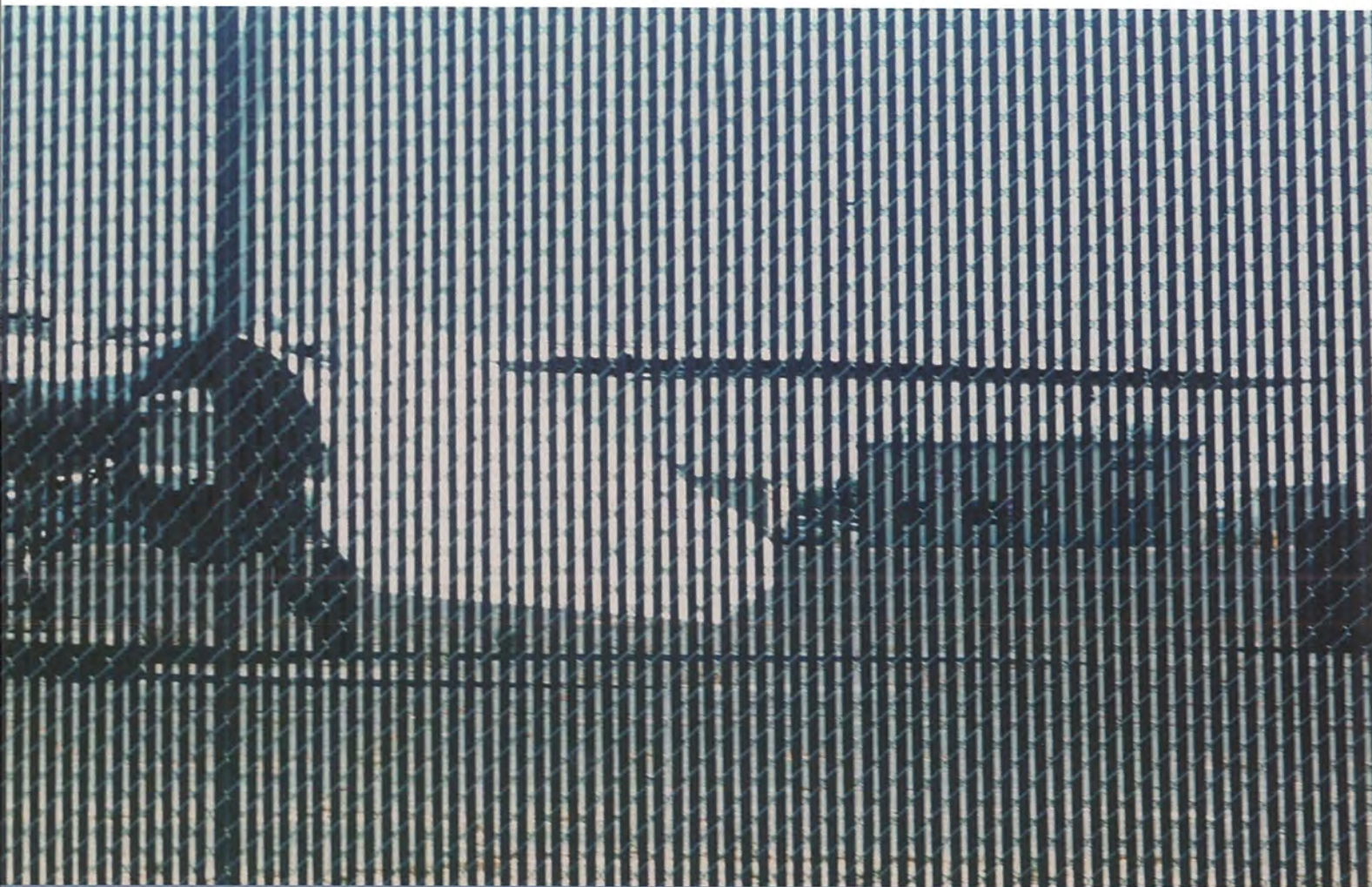
It seems to me that organizations like inSITE have a real possibility. And it's a possibility, not necessarily a realization, and we might want to discuss that, exploring some of the contradictions that would exist within this process, particularly between the levels, between the way in which the personal is political for many artists. And the way in which that relates to something called community, which maybe relates to the question of regional consciousness across the border. Are there contradictory elements there that can be actually played upon? And how can those contradictory elements be played upon? This is the sort of question that arises: is inSITE a site where these kinds of issues can be discussed and brought to the floor and how can they be brought to the floor? That is the major issue from my standpoint. So there are then these two fundamental questions that I would want to look at. And in looking at them I think it's not that we can look at them and say, "Well I have all the answers or you know this is what we should do and this is how we should do it." But it is a moment where I think we need conversations, conversations about alternatives, conversations about where we are. Where we're going with all this stuff, and how to understand it perhaps. And having understood it a bit better,



put ourselves in a position to intervene in those contradictions in some sort of conscious political way through the formation of alliances, through the configuration of linking together, activities at one scale with another scale.

You know there's a tendency for people who work with community action to say the only place that matters is community action because people who work at the state say it's at the state that matters. People who work at the global institution say the global institutions matter. They all matter. And if we can find ways to talk across those different scales of political action, I think we'll be in a much better position to confront some of the dynamics of technological change and globalization.

David Harvey is Professor of Geography at the Johns Hopkins University in Baltimore.



Jordan Crandall

Heat-Seeking*

In(fo)SITE, San Diego and Tijuana

Video digital, 31'

* En busca del calor (N. del trad.)



Heat-Seeking* es un video en seis partes filmado con algunos de los sistemas utilizados para patrullar la frontera México/Estados Unidos: cámaras de vigilancia, aparatos de visión nocturna, cámaras térmicas, cámaras de rayos infrarrojos y otros. *Heat-Seeking* se presentó en el in(fo)SITE de San Diego, en minicomputadoras portátiles capaces de recibir video de alta resolución transmitido con la tecnología inalámbrica de los teléfonos celulares. Otro escenario del proyecto fue un espectacular electrónico situado en la intersección de dos de las avenidas más importantes de Tijuana, donde se programaron fragmentos del video.

Heat-Seeking is a film produced with technologies used to police the US/Mexico border: surveillance cameras, night-vision devices, infrared thermal imaging systems, and hidden "stealth" cameras. The artist produced six short films that could be seen on the hand-held devices that receive streaming video transmissions using wireless cell phone technology. These were available at the in(fo)SITE in San Diego. Another aspect of the project was the broadcast of fragments of the video on the public video billboard located on one of Tijuana's main avenues.

A need to penetrate deep within the image, in order to divulge what may lie hidden, latent, or concealed within it evermore swiftly and accurately. A need to conquer, protect, and help define individual, group, and territorial bodies.

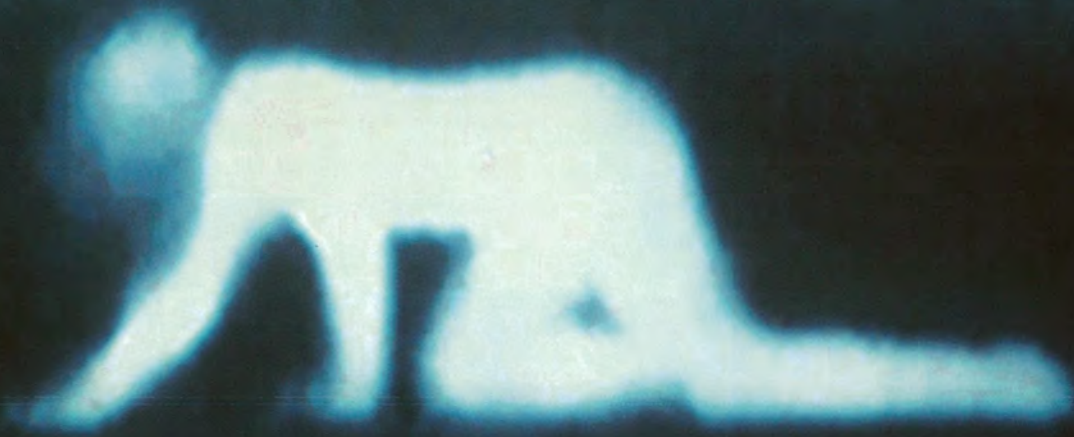
A target. An object upon which a militarized seeing-apparatus has directed its gaze, or locked onto its viewfinder. A targeted individual or ground location: an arena of analysis, with or without any kind of explicit combative action.

The civilian image. A directed gaze.

The militarized image. A projectile/shield. An armed seeing with the ability to deflect and damage.

An erotic imaginary of technology-body-artillery fusion, fueled under the conditions of war.

J. Crandall



La necesidad de penetrar en lo más profundo de la imagen para descubrir lo que puede estar escondido, latente o encubierto en ella con más precisión y velocidad. Una necesidad de conquistar, proyectar y ayudar a definir cuerpos territoriales individuales y colectivos.



Un blanco. Un objeto sobre el cual un aparato de observación militarizada ha dirigido su mirada o amarrado en su mira. Un blanco individual o una locación terrestre: un campo de análisis con o sin ninguna acción de combate explícita.

La imagen civil. Una mirada directa.

La imagen militarizada: Un proyectil/escudo. Una forma de ver, armada con la capacidad de desviar y dañar.

Un imaginario erótico de fusión de tecnología-cuerpo-artillería, precipitado por las condiciones de guerra.

J. Crandall



Database helping to format reality. Database textuality. Signifying functions merged into the biological level. The failure of traditional conceptions of signification.

Database society. Driven by the threat of danger, a danger that militarized perspectives both counter and help to create. A sporadic state of emergency, a virtual panic sphere, around which the public rallies. Protective measures installed in order to insure the public's safety—safety from bodily harm and from the possibility of its transmissions being assaulted (doctored, stolen, lost, rerouted). Under the possibility of danger, database and corporeality blending in a hybrid body “a statistical person” requiring new protections. Virtual prophylactics couching bodily, social, or territorial formations in protective casings.

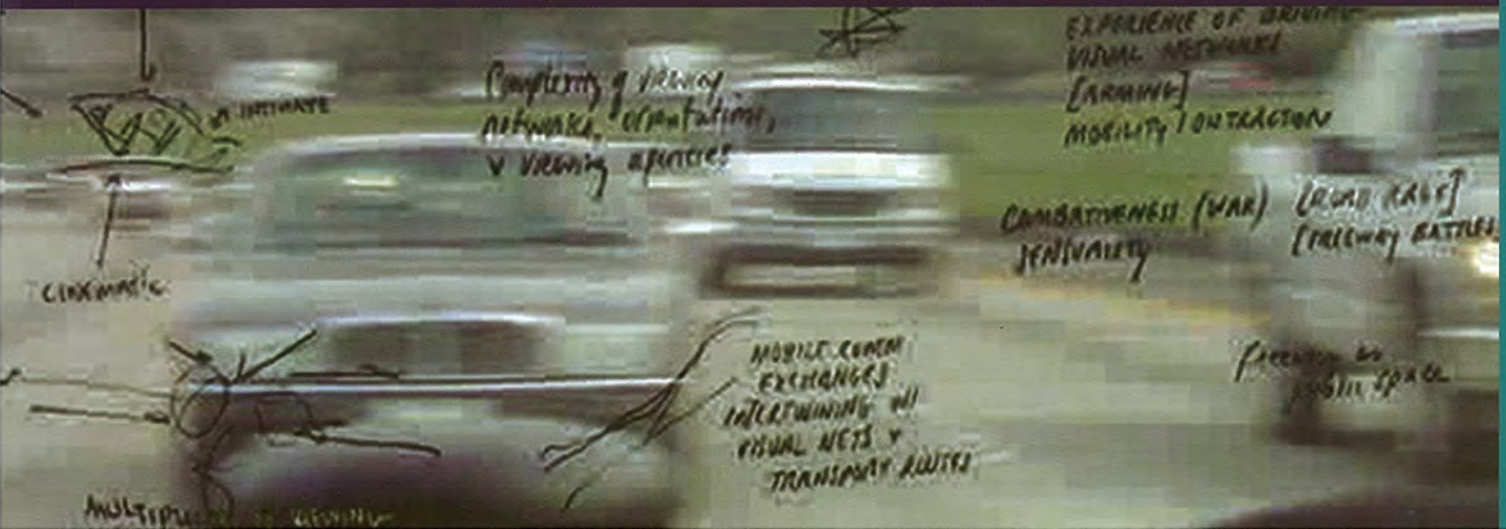
A technology/image/movement cluster, helping to define an interior versus an exterior.
A subjectivizing process.

A technology/image/movement cluster, helping to contour the physical parameter of the users that in/habit its confines. A process of incorporation.

A technology/image/movement cluster, helping to immerse its users into emerging systems and realities. A process of integration.

Images no longer needing light. The vanishing of the axis of exposure.
A form of seeing, conjoined with data-flows and-bases, conspiring to render seeing unnecessary.

J. Crandall





Base de datos que ayuda a formatear la realidad. Textualidad de base de datos. Funciones de significación entremezcladas con el estrato biológico. El derrumbe de las concepciones de significación tradicionales.

Sociedad de base de datos. Motivada por la amenaza del peligro, una amenaza que las perspectivas militarizadas contrarrestan a la vez que fomentan. Un estado de emergencia esporádico, una esfera virtual de pánico alrededor de la cual el público se congrega. Medidas de protección instaladas para resguardar la seguridad del público, defensa ante el daño físico y la posibilidad de que sus transmisiones sean tomadas por asalto (adulteradas, robadas, perdidas, redireccionadas). Ante el posible peligro, la base de datos y la corporalidad se mezclan y conforman un cuerpo híbrido "una persona estadística" que requiere nuevas defensas. Profilaxis virtual que resguarda las formaciones bajo cubiertas protectoras.

Un clúster de tecnología/imagen/movimiento que ayude a definir lo interior versus lo exterior. Un proceso en el que se regresa a lo subjetivo.

Un clúster de tecnología/imagen/movimiento que ayude a delinear el parámetro físico de los usuarios que habitan sus confines. Un proceso de incorporación.

Un clúster de tecnología/imagen/movimiento que ayude a sumergir a sus usuarios dentro de los sistemas y realidades emergentes. Un proceso de integración.

Imágenes que ya no necesitan luz. La desaparición del eje de exposición. Una forma de ver, integrada a flujos y bases de información, que conspira para lograr que la vista deje de ser necesaria.

Masao Miyoshi

Extract of Masao Miyoshi's participation as moderator in *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy*, October 15, 2000. In(fo)SITE, San Diego.

Pintura mural, Tijuana



The *Sensation* exhibition at the Brooklyn Museum two years ago made a great contribution by reminding us how far museum art has gone toward commercialization. When Thomas Krens pushed it one notch further by turning the Guggenheim into a tailor's showplace, no one was surprised. It was, in fact, curious that the museum provided no fitting rooms for orders from its patrons and customers. What everyone had known but remained diffuse was suddenly a heated public issue, art in light of the immense cultural change in this age of so-called globalization. The museum—like the university—is rapidly being corporatized. Curators and dealers are often interchangeable. The problem now is where then do critical artists go?

Larger museums will continue to cater to patrons, which means "masterpieces" and "blockbusters." There may be occasional exhibitions that present opposition and experiment, as did MoMA in a part of the *Open Ends* project in 2000-2001. But its resistance was nostalgic, thus distant and safe. Smaller museums that depend on community support can manage to experiment, but even they are under funding pressure. "Avant garde" museums like P.S.1 are open to the young on the lookout. But avant-gardism in the age of intensified capitalism tends toward commodification potentials, not critical investigation and documentation.

So the question remains: where do the artists go?

Site-specific art is one of the few answers. Without the marker/boundaries of a museum that both privileges and mummifies art, art—both a produced object and a process of interaction with its site—must understand, intervene, and document problems it sees at its site.



It could be *El Ayate Car* by Bestabeé Romero, Mônica Nador's stencils, Judith Barry's projections, Gustavo Artigas's *The Rules of the Game*, or Sylvia Gruner's *The Middle of the Road*, and its interconnection with its place works as a counterforce against the de-territorialization of the accelerated market forces. Placed amidst the extreme contrast of San Diego's wealth and Tijuana's poverty, inSITE questions the meaning of the border, any border that separates and excludes, and what it produces, the degradation of the environment. Because of its anonymity, site-specific art must both blend in and stand out, and this is where the artist's learning, aesthetic technique, political will, and interventionary intelligence are summoned together. This is a hopeful possibility, of which the university, a similar institution, could not boast: to abandon the corporatized university in search of true learning elsewhere is at present nearly impossible.

La exposición *Sensation* en el Museo de Brooklyn hace dos años contribuyó enormemente a recordarnos CUÁNTO se ha comercializado el arte en los museos. Cuando Thomas Krens llevó esta situación un paso más lejos al convertir al Guggenheim en un escaparate de modisto, nadie se sorprendió. En efecto, lo extraño era que no hubiera probadores en el museo para que los patronos y clientes pudieran hacer sus pedidos.



Lo que todo el mundo percibía, pero aún sin claridad, súbitamente devino en un acalorado debate público: el arte en tiempos de los enormes cambios de esta Era llamada *de globalización*. El museo, al igual que la universidad, rápidamente se está convirtiendo en una corporación. Los curadores y los *dealers* frecuentemente son intercambiables. El problema, entonces es: ¿Hacia dónde se dirigen los artistas críticos?

Los museos más grandes seguirán satisfaciendo a sus patronos, lo cual significa "obras maestras" y exposiciones "taquilleras". En ocasiones, las muestras que exhiben podrán ser contestatarias o experimentales, tal y como sucedió con el proyecto *Open Ends* en 2000-2001 en el MoMA. Pero su actitud de resistencia era nostálgica y por ende distanciada y complaciente. Los pequeños museos que dependen del apoyo de la comunidad pueden darse el lujo de experimentar, pero incluso también ellos están bajo presión por los fondos.

Los museos de "vanguardia", como PS1 están abiertos a los jóvenes emergentes. Pero, en tiempos de un capitalismo intensificado, la vanguardia tiende a inclinarse más hacia la mercantilización que hacia la investigación y la documentación críticas. Así es que la pregunta sigue siendo la misma: ¿Hacia dónde se dirigen los artistas críticos?

Site-specific art has problems as well. It still requires donors and patrons. Invited artists have their lives to take care of. Its management needs a dedicated group of workers. The invited curators must consider their place in the curatorial profession. Critics who participate in the event have their home institutions and professions. And outside visitors, parachuters, must know the place in a hurry. These economic configurations, however, remain surprisingly unmarketized, in sharp contrast to the general art industry. Those critics of site-specific art who see in it the same careerism and consumerism are warped by their defensive conservatism on behalf of the industry.

The one danger I see in site-specific art, on the other hand, is the esprit de corps of the project that intensifies from the participants' sense of mission and isolation.

They tend to defensively gather and converse among themselves. Since sites are scattered in a wide area of border cities, coherent and integrated viewing of the events is difficult for outsiders. Also, performance art is viewed by a limited audience, and its recording cannot accurately convey the experience. The inSITE participants may overlook the literally site-specific art that is already there in people's everyday life. Take the example of the graffiti at Colonia Libertad facing the fence and Gustavo Artigas's work. InSITE should aggressively integrate this powerful painting that is a part of the neighborhood. As has been the practice in all inSITE projects, visiting artists work closely with the curators and staff who know the region intimately. And this is vitally important.

The "global" market force has deadening effects on everyone on earth. As we witness museums surrender to sensational and spectacular exhibitions, we are convinced of the value of the art of every place and every day.

Masao Miyoshi is Hajime Mori Professor of Japanese, English, and Comparative Literature at the University of California, San Diego.

Una de las pocas respuestas es el arte *in situ*. Ajeno a los parámetros/límites del museo que privilegian a la vez que momifican el arte, el arte –que a la vez es objeto y proceso de interacción con dicho espacio– debe entender, intervenir y documentar los problemas que observa, así como la especificidad de su emplazamiento. Es posible que *El Ayate Car* de Betsabeé Romero, las plantillas de Mónica Nador, las proyecciones de Judith Barry, *Las reglas del juego* de Gustavo Artigas, *La mitad del camino* de Silvia Gruner y su interacción con el sitio específico, funcionen como contrapeso a la desterritorialización de las aceleradas fuerzas del mercado. Situada en los polos opuestos de la riqueza en San Diego y de la pobreza en Tijuana, inSITE cuestiona el significado de la frontera, cualquier frontera que separa y excluye, así como su efecto, que es la degradación del ambiente.

Dado su carácter anónimo, el arte *in situ* por un lado debe integrarse y por otro destacar. Esto es algo que requiere que el artista conjugue su capacidad de aprender, su técnica estética, su voluntad política y su inteligencia para intervenir. Ésta es una posibilidad esperanzadora, de la cual la universidad, una institución similar, no puede jactarse: de momento resulta casi imposible abandonar la universidad corporativizada en pos del verdadero aprendizaje en otros sitios.

El arte *in situ* también tiene problemas. Sigue requiriendo donadores y patronos. Los artistas invitados tienen sus propias vidas. Su administración requiere un grupo de trabajadores dedicados. Los curadores invitados deben considerar su posición en la profesión curatorial.

Los críticos que participan en el evento tienen sus instituciones locales y su profesión. Y los visitantes externos, como paracaidistas, deben familiarizarse con el terreno en poco tiempo. Sin embargo, en contraste con la industria del arte en general, estas configuraciones económicas, han sido sorprendentemente poco mercantilizadas. Aquellos que critican el arte *in situ*, que ven en éste los mismos afanes de promoción profesional y consumismo, no logran salir de un conservadurismo en favor de la industria. El único peligro que yo veo en el arte *in situ*, por otro lado, es el *esprit de corps* del proyecto que se intensifica a partir de la sensación de misión y aislamiento de los participantes, quienes defensivamente tienden a juntarse a platicar sólo entre ellos. Debido a que los sitios están distribuidos en un área más amplia de ciudades fronterizas, para el público es muy difícil tener una mirada integrada del evento. Asimismo, los performances sólo son vistos por un público limitado y su registro es incapaz de transmitir la experiencia con precisión.



Es posible que los participantes en inSITE no vean el arte literalmente *in situ* que ya existe en la vida cotidiana de la gente. Por ejemplo, el *graffiti* en la Colonia Libertad que está frente a la barda y el trabajo de Gustavo Artigas (foto página 52). InSITE debería integrar agresivamente esta poderosa pintura que es parte de la colonia. Como ha sido una práctica habitual en todos los proyectos de inSITE, los artistas que vienen de fuera trabajan mano a mano con los curadores y el personal que conoce la región íntimamente. Y esto es de vital importancia.

El mercado "global" ha tenido efectos mortales sobre todas las personas del mundo. Al ir atestigüando cómo los museos cada vez ceden más a las exposiciones sensacionalistas y espectaculares, nos convencemos más del valor del arte de todos los lugares y de todos los días.

Extractos de la participación de Masao Miyoshi como moderador en la *Conversación I: La universidad y el museo en la economía global*. 15 de octubre, 2000. In(fo)SITE, San Diego.

Masao Miyoshi es Profesor Hajime Mori de Japonés, Inglés y Literatura comparada en University of California, San Diego.

Gustavo Artigas

The Rules of the Game / Las reglas del juego

Colonia Libertad, Tijuana. Gimnasio de la Preparatoria Lázaro Cárdenas, Tijuana.

Making the



Las reglas del juego fue un proyecto en dos partes:

la parte inicial consistió en la implementación de una cancha de frontón justo frente a la barda fronteriza en la colonia Libertad, Tijuana; la segunda parte fue un evento deportivo en la Preparatoria Lázaro Cárdenas, el viernes 13 de octubre de 2000, en la misma ciudad.

The Rules of the Game was a project in two parts:

The first part consisted of the installation of a frontón ball court in Colonia Libertad, Tijuana, positioned next to the border fence. The second part was a sports event at the Lázaro Cárdenas high school in Tijuana on October 13, 2000.

wall bigger.
Letting people play.

Agrandando el muro. Permitiéndole a la gente jugar.

***Teniendo un muro es posible jugar con él.
All it takes to spark a ballgame is a wall.***

G. Artigas

Las reglas del juego utiliza como elemento principal algunas estructuras de juego y deporte comunes en la zona de la frontera que divide México y los Estados Unidos de América.

The core element employed in *The Rules of the Game* consists of the recreational and sports infrastructure commonly found in the border zone that separates Mexico and the United States.

A game.

FOUR TEAMS:

Two Mexican soccer teams playing one against the other.

Two American basketball teams playing one against the other.

At the same time, in the same place.

G. Artigas

The Rules of the Game (part two) involved inviting two basketball teams from the United States to play against each other while two Mexican soccer teams played one another in the same place at the same time. Despite the obvious differences between the two games, the players developed a mutual tolerance that allowed them to share the common space based on negotiated rules.

Las reglas del juego (segunda parte) consistió en invitar a dos equipos de baloncesto de los Estados Unidos a jugar uno contra el otro. Al mismo tiempo se invitó a dos equipos de México de fútbol de salón, a jugar uno contra otro. (Los cuatro equipos en el mismo lugar, al mismo tiempo.) A pesar de cada juego diferente, la tolerancia necesaria para convivir se basó en las negociaciones que hicimos para compartir ese espacio común.



[...] Con su juego de basquet/fut Artigas creó un símbolo de confusión armónica, que sugiere la posibilidad política de una fusión de las naciones sin conflicto ni asimilación, no tanto a partir del integracionismo del mestizaje sino bajo el régimen de la diferencia.

Cuahtémoc Medina
Periódico *Reforma*. México DF.



Cuatro equipos. Dos equipos mexicanos de futbol enfrentándose. Dos equipos estadounidenses de baloncesto enfrentándose. A la misma hora, en el mismo lugar.

Un juego.

(...) In his game of basketball/soccer, Artigas created a symbol of harmonic confusion that is suggestive of a political possibility for generating national fusion without conflict and without assimilation, fusion that is not based on integrationism or blending but on a regime of differences.

Cuauhtémoc Medina. *Reforma* Newspaper. Mexico City.

In choosing modern team sports such as basketball and football as a vocabulary to discuss cultural identity, Artigas displaces the issue from the classical symbolism of nativist, ethnic, religious or racial particularity, to that of the epic of integrated conflict of modern urban mass cultural identities.

Cuauhtémoc Medina, "Chasing the Ball in the Political Field"

Artigas seleccionó equipos de deportes modernos, tales como el baloncesto y el futbol, como vocabulario para reflexionar sobre la identidad nacional, desplazando el tema de su simbolismo clásico como algo de particularidad étnica, religiosa, racial o de lo nativo, al de la épica del conflicto integrado de las identidades culturales de la masa urbana moderna.

Cuauhtémoc Medina, "Chasing the Ball in the Political Field"

Residencies / Residencias



Perhaps the most significant and consistent aspect of the inSITE project over the years is its base in a process of artist residencies. We found that there is a compelling correlation between the amount of time and resources for investigation made available to artists, and the public impact of their work. For inSITE2000-01, the curators invited some thirty artists to visit San Diego and Tijuana in early summer 1999 to participate in a group residency. The notion behind the residency was to promote a dialogue among the artists who were participating in the project as well as a dialogue with various actors in the region that the curators thought would be interesting resources for the artists. The curators were also anxious to do away with a more traditional format of constructing an exhibition and then conceiving a separate, academic component where scholars, critics, and curators are invited after the fact to discuss a form of practice or comment on particular works realized. For this reason the artists were invited to participate in the initial residency together with guests from a variety of disciplines who later became pivotal in Conversations, a series of public forums, as well as in the conception of this publication.



Es posible que el aspecto más consistente de inSITE a lo largo de los años haya sido el estar basado en un proceso de residencias artísticas. Nos dimos cuenta de que hay una incuestionable relación entre la cantidad de tiempo y recursos que se ponen a la disposición de los artistas para investigación y el impacto público de su trabajo. En inSITE2000-01, los curadores invitaron a una treintena de artistas a visitar San Diego y Tijuana a principios del verano de 1999 para participar en una residencia de grupo. La idea detrás de la residencia era promover el diálogo entre los artistas participantes en el proyecto, así como con diversos miembros de la región que los curadores consideraron podían ser fuentes de información y recursos interesantes para los artistas. Asimismo, los curadores estaban ansiosos de eliminar un formato de exposición convencional para posteriormente plantear un componente académico autónomo en el que críticos, curadores y académicos fuesen invitados a reflexionar en torno a una práctica artística o a comentar sobre las obras realizadas. Teniendo esto en mente, los artistas fueron invitados a participar en la residencia inicial junto con invitados de otras disciplinas que posteriormente fueron cardinales en *Conversaciones*, una serie de foros públicos, así como en la concepción de esta publicación.

Michael Krichman & Carmen Cuenca

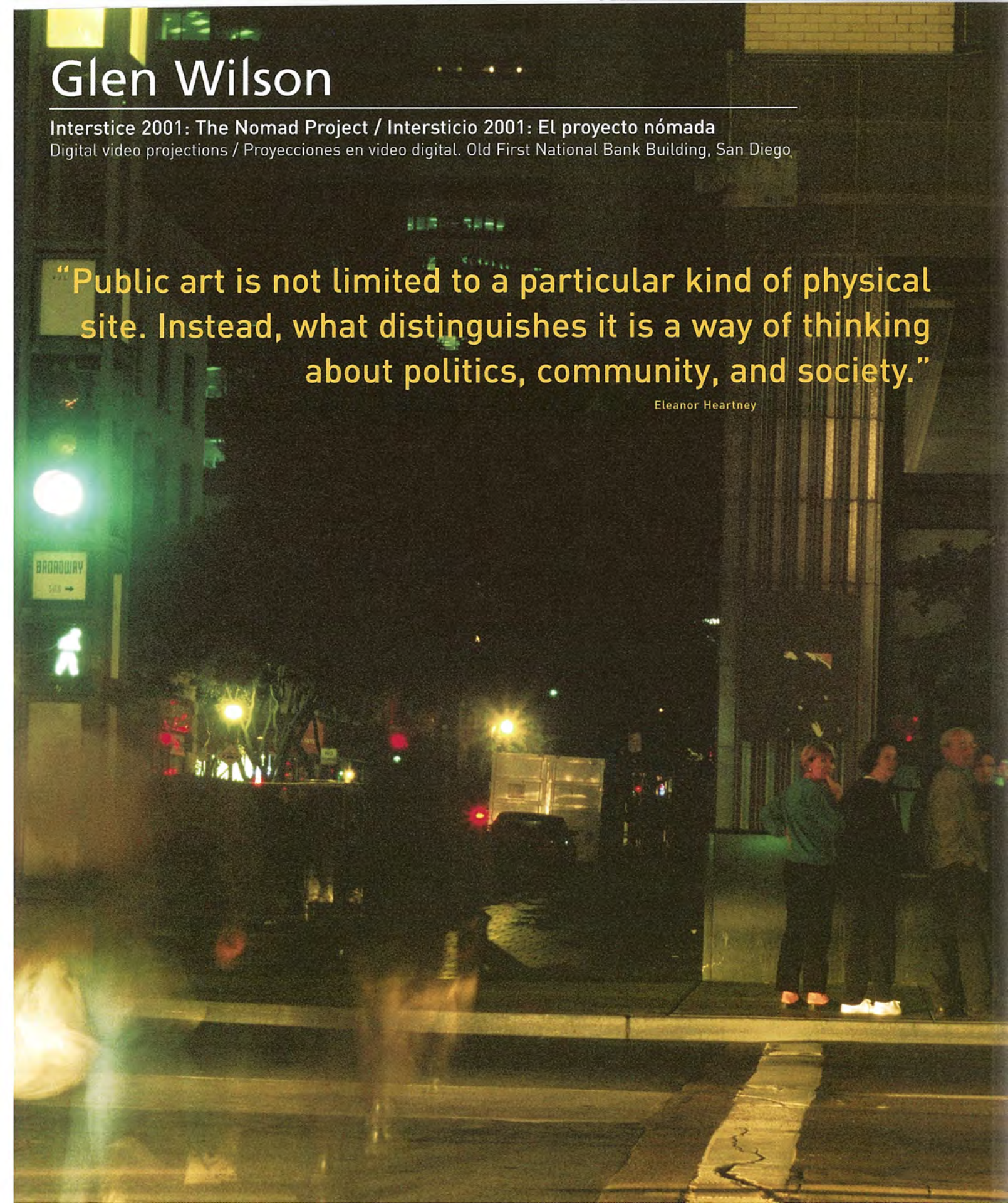
Glen Wilson

Interstice 2001: The Nomad Project / Intersticio 2001: El proyecto nómada

Digital video projections / Proyecciones en video digital. Old First National Bank Building, San Diego.

"Public art is not limited to a particular kind of physical site. Instead, what distinguishes it is a way of thinking about politics, community, and society."

Eleanor Heartney



Interstice 2001: The Nomad Project is a series of improvisational digital video projections produced and performed at locations throughout the Los Angeles/San Diego/Tijuana region. Over a period of several months, Wilson filmed short sequences, both staged and spontaneous, at numerous sites in this area. Scenes depicting an enigmatic nomad are interwoven with portraits of individuals who live and work in this region and with time-lapsed sequences of urban and natural landscapes.



Intersticio 2001: El proyecto nómada, consiste en una serie de proyecciones improvisadas de video digital producidas y desarrolladas en locaciones a lo largo de la región de Los Ángeles/San Diego/Tijuana. Durante varios meses Wilson filmó una serie de pequeñas secuencias, tanto actuadas como espontáneas, en numerosos sitios de la zona. Estas secuencias constituyen breves miradas filmadas que representan los ritmos medidos de un nómada enigmático entrelazadas con los retratos de individuos que viven, trabajan y se mueven entre las secuencias temporales de los paisajes urbanos y naturales de la región.

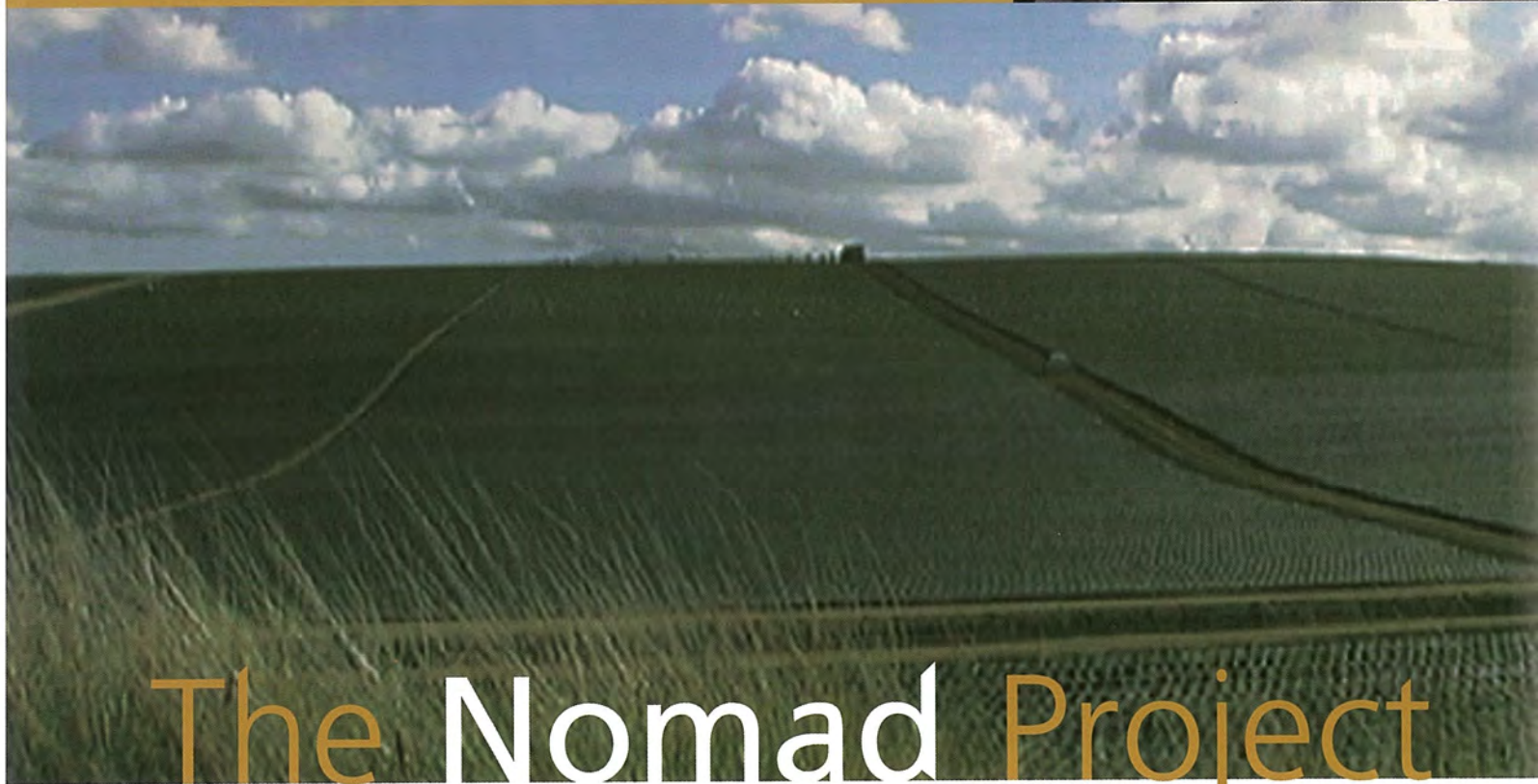


Initially, short film sequences and vignettes will be produced and projected at the sites where they originate (...) Public projections of such images will provoke encounters that can serve to propel the production's process to its next location, thus responding to the movements and perspectives of passersby.

Interstice builds upon the strategies and process articulated in my inSITE97 project, blending rhythms particular to neighborhood with those of the broader region.

Interstice will cover terrain from Los Angeles to Baja Sur, though San Diego/Tijuana will be a primary site of production as a geopolitical fulcrum of the region. Using tools of documentation, and with an open, self-generating process, this project will navigate the boundaries of nationalism, regionalism, localism, and language, in an attempt to follow the collective nomadic body whose observations and articulations carry the polymeanings of the region.

G. Wilson, Proposal



The Nomad Project

En un principio, se producirán y proyectarán breves secuencias filmicas y viñetas en los sitios en los que se originaron (...) Las proyecciones públicas de dichas imágenes provocarán encuentros que puedan servir para impulsar el proceso de producciones hacia su próxima localización, respondiendo así a los movimientos y perspectivas de los transeúntes.



Intersticio construido sobre las estrategias y procesos articulados en mi proyecto inSITE97, que mezclan los ritmos particulares de las colonias y barrios con aquellos de la región de la frontera.

En términos de área, Intersticio abarcará desde Los Ángeles hasta Baja California Sur, aunque San Diego/Tijuana será el principal sitio de producción. Será como un fulcro geopolítico para la región. Este proyecto utilizará las herramientas de la documentación y partirá de un proceso abierto y auto-generador para navegar por las fronteras del nacionalismo, el regionalismo, el localismo y el lenguaje; para tratar de seguir un cuerpo nómada colectivo cuyas observaciones y articulaciones cargan la polisemia de la región.

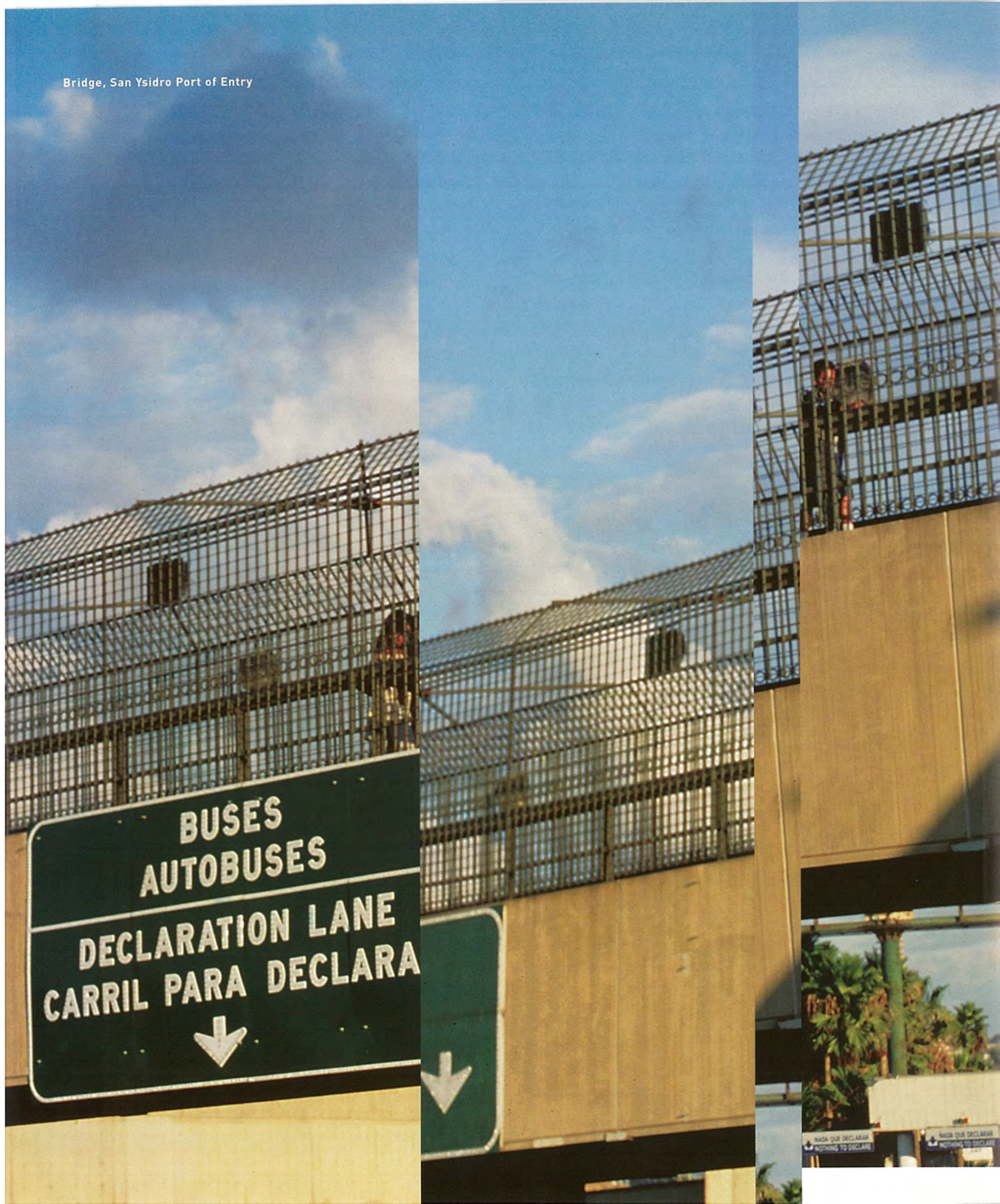
G. Wilson, propuesta



EL proyecto nómada



Bridge, San Ysidro Port of Entry





son importantes los movimientos transfronterizos de los **commuters** —nombre con el que se conoce a los trabajadores que viven, en este caso, en el lado mexicano de la frontera y trabajan en lugares de Estados Unidos relativamente cercanos a la línea fronteriza.

Norma Ojeda y Silvia López

Mark Dion

Blind/Hide*

Installation / Instalación. Tijuana River Estuary Reserve, San Diego

* Ciego/Esconde (N. del trad.)



**LAS AVES SE LAS ARREGLAN
PARA ESTAR AQUÍ**

I wanted to make a building that illustrates the complicated elements of this open, almost surreal space. Because the refuge is so close to the world's busiest border, it embodies a number of critical cultural and environmental problems of the area—border politics, urban sprawl, pollution problems, and the heavy military and police presence. With helicopters whirling overhead, it's the last place in the world you'd expect birds to be comfortable, yet they manage to exist there.

M. Dion, Interview with B. Metz

“For nearly 40 years, the Tijuana estuary and river valley have been a magnet for birds and bird watchers. Today, the area continues to delight birders, wildlife photographers and nature lovers from around the world. This bird list covers the estuary, river valley and the adjacent communities of Imperial Beach and Nestor to the north, Spooner’s Mesa to the south, and the ocean visible from shore to the west.

The Tijuana River valley has experienced enormous changes in its habitats over the decades. Many species of birds have appeared and disappeared with these changes [...] Some species that once occurred frequently are now rare or absent.”

Philip Unitt, Department of Birds and Mammals, San Diego Natural History Museum



“Durante casi cuarenta años la desembocadura del río Tijuana y su cuenca han atraído tanto a las aves como a sus observadores. Hoy en día, el área sigue siendo una delicia para los ornitólogos, para los fotógrafos de fauna silvestre y para los amantes de la naturaleza de todo el mundo. La región que habitan estas variedades de especies de aves abarca la desembocadura, la cuenca y las comunidades adyacentes a Imperial Beach y Nestor al norte, Spooner’s Mesa hacia el Sur y hacia el occidente tiene vista al mar.

Durante las últimas décadas, el hábitat del río Tijuana ha sufrido tremendos cambios. Estos cambios han llevado a que aparezcan y desaparezcan muchas especies. Algunas especies que se veían frecuentemente, ahora se ven rara vez o ya desaparecieron del área.”

Philip Unitt, Departamento de Aves y Mamíferos, Museo de Historia Natural de San Diego



I have selected the Tijuana River Estuary of the Tijuana Slough National Wildlife Refuge; a small but important park which as a location concentrates and exemplifies a number of critical cultural and environmental problems in the area. The Refuge is located in the politics of the border, land use issues, pollution, and the demands of military and police presence.

Over the past decade I have often turned to the subject of birds as a source for inspiration and as a field of investigation. My work has focused not merely on birds as species and individuals but also as powerful symbolic motifs in the history of the visual arts as well as very real indicators of environmental welfare. In addition to finding in birds rich cultural and natural material for scrutiny, I am also a passionate (although often lazy) birdwatcher and derive great personal pleasure from birds.

Blind / Hide is a diminutive architectural work sited at the Tijuana Slough National Wildlife Refuge, which functions in that location as a birdwatching blind. Every aspect of the structure will service the building's requirements as an animal observation station as well as embody the exacting aesthetic guidelines which would enhance its production of meaning.

M. Dion

He seleccionado la desembocadura del río Tijuana del Tijuana Slough National Wildlife Refuge. Es un parque pequeño pero importante que concentra y ejemplifica una serie de problemas críticos, culturales y ambientales del área. El Refugio padece las políticas de la frontera, sus problemas de uso del suelo, contaminación y las exigencias de presencia militar y policiaca.

A lo largo de la última década, frecuentemente he utilizado el tema de las aves como fuente de inspiración y campo de investigación. Mi obra no se refiere meramente a los pájaros como especies e individuos, también los considera como un poderoso elemento simbólico en la historia de las artes visuales, así como un indicador muy real de la situación ambiental. Además de considerar a las aves como un material de estudio cultural y natural muy rico, también soy un apasionado (aunque a veces perezoso) observador de aves, mismas que me producen gran placer.

Blind / Hide es una pequeña edificación situada en el Tijuana Slough National Wildlife Refuge, cuyo uso es la observación de aves. Cada aspecto de la estructura responderá a los requisitos arquitectónicos de una estación para la observación de la fauna, pero se regirá por parámetros estéticos que inciten la producción de significados.

M. Dion



Mi intención al construir Blind/ Hide fue ilustrar la yuxtaposición de elementos, casi surreal, que se presenta en este sitio. Debido a la proximidad de la frontera –la más transitada del mundo– este refugio natural hace evidente problemas críticos a nivel cultural y ecológico en la región: políticas de frontera, crecimiento urbano, contaminación y la presencia militar y policiaca constante.*

Con todos esos helicópteros sobrevolando el área, uno pensaría que éste es el último lugar en el mundo donde las aves se sentirían a gusto y sin embargo, las aves se las arreglan para estar aquí.

M. Dion en entrevista con B. Metz



"...la quiebra de las fronteras no significa el fin de las mismas, sino la demarcación de nuevos territorios y límites.

Mientras tanto, las transformaciones recientes desterrarán ciertas ideas de primacía para expresar lo diferente, lo desconocido, lo utópico.

La cuestión es saber cómo podemos 'viajar' en un mundo en el cual el espacio se comprimió."

Renato Ortiz




Krzysztof Wodiczko

Proyección en Tijuana / Tijuana Projection

February 23 & 24, 2001

Centro Cultural Tijuana



Después de un proceso de más de dos años de cuidadosa preparación, el proyecto de Wodiczko culminó en dos proyecciones monumentales sobre la fachada convexa del Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana. El objetivo del proyecto fue dar visibilidad y voz a las mujeres que trabajan en la industria maquiladora en Tijuana a través de tecnología de punta. Para la proyección en vivo el artista diseñó una especie de casco con una cámara y micrófono integrados dirigidos al rostro de la testimoniante. Este casco les permitía el movimiento y a la vez era capaz de mantener fija la imagen del rostro durante la entrevista. La cámara estaba conectada a dos proyectores de gran potencia, así como a bocinas que transmitían los testimonios en vivo.

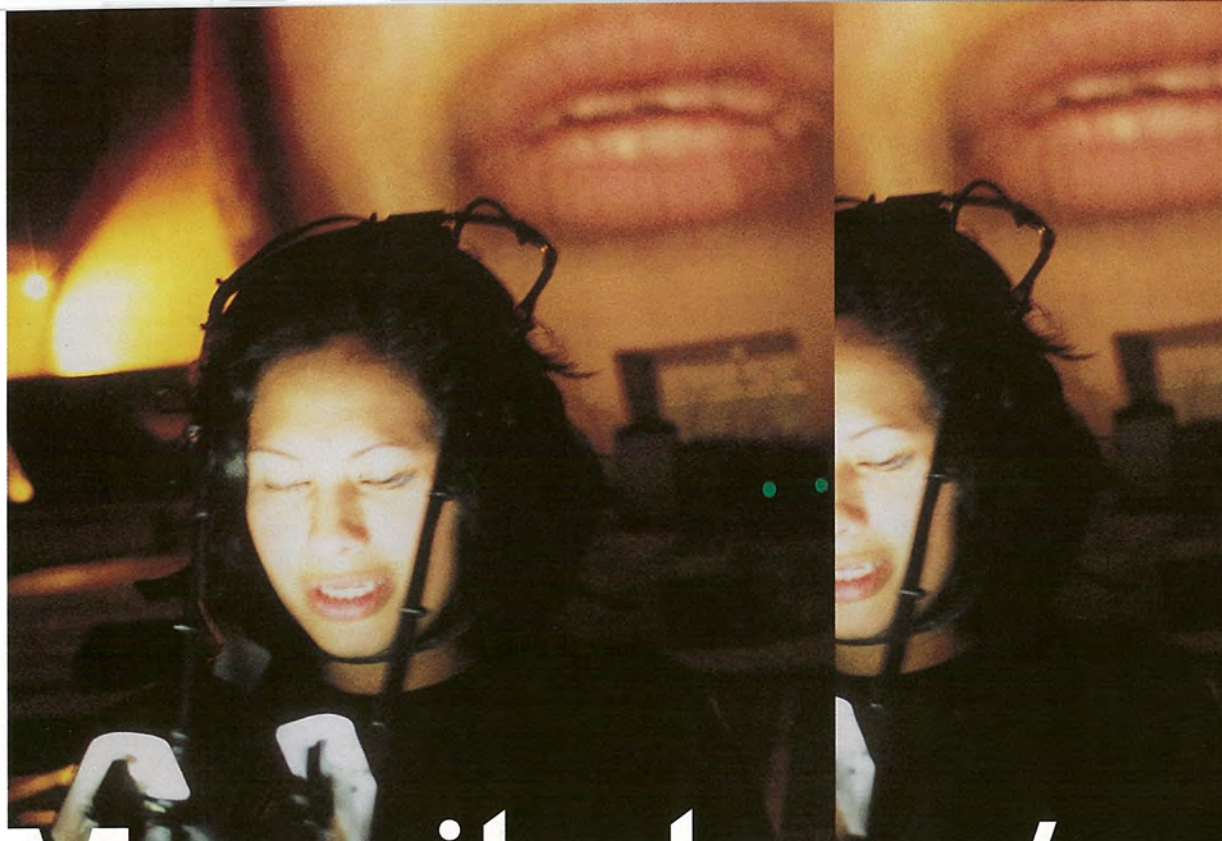
Las proyecciones fueron una mezcla de intervenciones en vivo —la primera vez en la carrera del artista— y testimonios pregrabados. El artista trabajó por casi un año en talleres intensivos con las participantes y contó con la colaboración del Grupo Factor X (grupo de apoyo a la mujer), así como con el apoyo de Yeuni (grupo de apoyo y orientación legal a la mujer). En los testimonios se denunciaron problemas de abuso laboral, sexual, desintegración familiar, alcoholismo, represión política y violencia doméstica, en una plaza pública frente a más de 1,500 espectadores.

After a two-year process of careful preparation, Wodiczko's project culminated in two monumental projections on the sixty-foot diameter facade of the Omnimax Theater at the Centro Cultural Tijuana. The purpose was to use progressive technology to give voice and visibility to the women who work in the maquiladora

industry in Tijuana. In order to realize the live projections, the artist designed a headset that integrated a camera and a microphone allowing the wearer to move while keeping the transmitted image in focus. The headset was connected to two projectors and loudspeakers that transmitted the testimonies live. This was the first time in the artist's career, he created a project with live interventions, although he also incorporated pre-recorded material.

In preparation for the projection, the artist conducted almost one year of workshops with the participants, working with the help of two organizations oriented towards helping women—Factor X and Yeuni. The testimonies focused on a variety of issues, including work-related abuse, sexual abuse, family disintegration, alcoholism, and domestic violence. These problems were shared live by the participants, in a public plaza, on two consecutive nights, for an audience of more than 1,500.





Maquiladora./

(makí ls-d-or) noun

An assembly plant in Mexico, especially one along the border between the United States and Mexico, to which foreign materials and parts are shipped and from which the finished product is returned to the original market.

[American Spanish, place where the miller's fee is paid, maquiladora, from Spanish maquila, portion received by the miller in return for milling one's grain, from Old Spanish, from Arabic makīla, measure, from k.la, to measure.]

The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition. © 1992 by Houghton Mifflin Company.
Electronic version licensed from INSO Corporation. All rights reserved.

Maquiladora. *Sustantivo*

Planta de ensamblado en México, especialmente una a lo largo de la frontera entre los Estados Unidos y México, a la que llegan materiales y partes y de la que salen productos terminados que regresan a su mercado original.

[Español americano, lugar en el que se paga el salario del molinero. Maquiladora, del español maquila, porción recibida por el molinero por molerle a uno el grano. Del español antiguo, del árabe makīla, medida, de k.la, para medir].

The American Heritage Dictionary of the English Language, Tercera Edición. 1992 por Houghton Mifflin Company.
Versión electrónica licencia de INSO Corporation. Derechos Reservados.

For the projection, six women from various generations sought to voice the difficulties of their personal situations—domestic and sexual abuse, exploitation in the work place, police violence. They tried to find words for life-events rarely addressed either in their private or social cultures or in the public media. Each of them projected her face onto the central sphere and amplified her voice via a specially designed head-mounted camera-microphone and wearable transmission equipment.

For the women this was a great step forward psychologically and ethically. This performative speech-act, making the passage from testimony to transformative public action, became an important bridge to developing a capacity to intervene in real life. The response evoked in the public, whose members in a sense became co-actors in the event, furthered the dynamic in turn. As a result, this artwork may bring the city of Tijuana closer to fully acknowledging the people who are her inhabitants and what their lives are like.

K. Wodiczko, "Tijuana Projection"

Seis mujeres de diversas generaciones decidieron expresar a través de proyecciones las dificultades que enfrentan personalmente en el ámbito doméstico y la explotación que sufren en el ámbito laboral así como con la violencia policiaca. Trataron de encontrar palabras para eventos cotidianos que rara vez expresan en sus ámbitos privados o sociales o en los medios de comunicación. El rostro de cada una de ellas fue proyectado sobre la esfera central y su voz fue amplificada por un micrófono-cámara-casco de transmisión especialmente diseñado.

Para las mujeres fue un gran paso psicológico y ético. Este acto/discurso, que fue una acción en la que se pasó del testimonial al acto público de transformación, se convirtió en un puente importante hacia una mayor capacidad para intervenir la vida real. La repuesta que se logró evocar en el público, cuyos miembros en cierto sentido se convirtieron en coautores del evento, constituyó un segundo paso de la dinámica entablada. Como resultado, esta pieza puede coadyuvar a que la ciudad de Tijuana reconozca plenamente a sus habitantes y lo que son sus vidas.

K. Wodiczko, "Proyección en Tijuana"



"La industria maquiladora se ha apoderado totalmente de las fronteras políticas, sociales, geográficas y económicas del mundo. La apertura de las fronteras es para la consecución de mano de obra barata, la contaminación social y ambiental, y el desgaste y la explotación humanos."

"The maquiladora (in-bond assembly) industry has overpowered the world's political, social, geographic, and economic borders. The forces that have driven this opening up of frontiers—combined with the consequences of more permeable borders—include cheap labor, social and environmental contamination, and the devitalization and exploitation of human beings."

Juan A. Rojas Joo

George Yúdice

Extractos de la participación de George Yúdice en la *Conversación IV: Imagen de Poder: Intervenciones culturales como memoria pública en los espacios postmodernos*. 25 de febrero, 2001. In(fo)SITE, Centro Cultural Tijuana.





Maclovio Rojas, Tijuana

Los materiales promocionales de inSITE están cargados de discursos piadosos sobre la rica diversidad y las enormes desigualdades de la región (que van desde los paracaidistas hasta los constructores), que legitiman la necesidad de que el arte ofrezca “encuentro(s) con la historia, la memoria, la identidad y la personalidad” y “active la autoconciencia —articulando la experiencia individual y colectiva”.¹ El texto curatorial de inSITE2000-01 lleva el discurso aún más lejos, promoviendo una respuesta para curar estas heridas sociales: “Queremos rastrear las actividades que hacen que las metrópolis transnacionales se expandan y contraigan —el tráfico diario de bienes y personas, frustraciones, deseos y sueños. Cuando las prácticas culturales se inyectan a estos flujos, o cuando los encauzan en otra dirección desviándolos, se abren nuevas posibilidades de conectar personas y lugares. Aquí, los laboratorios de los artistas se convierten en experimentos en el destape de bloqueos institucionalizados, proporcionando remedios contra la inercia de la vida diaria”.²

¿Porqué no incluir un análisis de los efectos institucionales de inSITE mismo, no necesariamente a modo de crítica institucional, sino al menos como ejemplificación de lo que sucede exactamente cuando nuevas formas de experiencia artística y “prácticas culturales son inyectadas” a estos flujos de la vida diaria?

A pesar de su compromiso con el “mundo real” al cual generalmente se refieren como el de las “comunidades”, no se nos proporciona una ventana al proceso mismo de llevar el arte a los públicos. La idea de los curadores y los críticos de la realidad de un evento usualmente se expresa temáticamente. En otras palabras, se hace colocando la interpretación del significado (o su falta de) de la obra de arte y las prácticas en el contexto de las realidades sociales, culturales, políticas y económicas, tales como la migración o la fragmentación de la ciudad. Lo que estoy sugiriendo es que nos centremos en la estructura y la organización generada por los directores y el equipo de inSITE. Si lo vemos NO como una exposición de proyectos de autor que deben ser interpretados y/o criticados, sino como una obra en sí misma, producida por las acciones de los directores, el equipo, los curadores, los artistas y frecuentemente redirigida por los coinvestigadores y colaboradores, su efecto en la realidad, sus efectos sobre ésta serán más fáciles de distinguir. Sin embargo, ello no significa que uno tiene que considerar la compleja organización de inSITE “como posiblemente más impresionante que sus resultados estéticos.”³

La organización misma de inSITE, que es lo que yo considero su mayor logro, no sale a colación en ninguna de las 650 reseñas y ensayos críticos escritos sobre inSITE94, inSITE97 e inSITE2000-01. Ninguno se refiere a los preparativos que duran todo el año, a las negociaciones con organizaciones comunitarias, privadas y públicas, a la obtención de permisos, etc. que hacen que el trabajo sea posible.

Extract of George Yúdice's participation in *Conversation IV: Image Power: Cultural Interventions as Public Memory in Post-modern Spaces*, February 25, 2001. In(fo)SITE, Centro Cultural Tijuana.

inSITE's promotional materials abound in pious discourse about the rich diversity and the vast inequalities of the region (ranging from squatters to developers), which legitimize the need for art that offers "encounter[s] with history, memory, identity and personality" and "activate[s] self-awareness—articulating individual and collective experience."¹ The curatorial statement for inSITE2000-01 takes the discourse even further, advocating a cultural salve for social lesions: "We want to trace the activities that cause the transnational metropolis to expand and contract—the daily trafficking in goods and people, frustrations, desire and dreams. When cultural practices are injected into these flows, or when they redirect them by detours, they open up new possibilities of linking people and places. Here artists' laboratories become experiments in the removal of institutionalized blockages, providing

remedies against the inertia of everyday life."² But why not include an examination of inSITE's own institutional effects, not necessarily in the mode of institutional critique, but at the very least as an exemplification of what exactly takes place when new forms of art experience and "cultural practices are injected into the [] flows" of daily life?

Despite a commitment to the "real world," most often accessed by reference to "communities," no window is provided onto the process itself of bringing art to the public. Curators' and critics' understanding of the reality of an art event is most often expressed thematically, that is, couching the interpretation of the significance (or failure) of art works and practices in the context of social, cultural, political and economic realities, such as immigration or the fragmentation of the city. I am suggesting that we focus on the structure and organization generated by inSITE directors and staff. If we look at it NOT as an exhibition of authored projects to be interpreted and/or critiqued, but as a work in its own right, produced by the actions of the directors, staff, curators, artists and often redirected by the co-investigators and collaborators, its reality effects will be more readily discernible. This does not mean, however, that one has to consider inSITE's "complex organization [as] perhaps more impressive than its esthetic results."³



Artigas's project

inSITE's own organization, which I see as its major achievement, is not broached by any of the 650 reviews and critical essays written about the inSITE94, inSITE97 and the preparations for inSITE2000-01. Not one deals with the year-long preparations, negotiations with public, private and community organizations, the acquisition of permissions, etc., that make a work possible. In the reviews and critical pieces, collaboration and interaction seem to mean the encounter or working together of two actors: poor (often racialized) people, on the one hand, and artists, on the other, as if "engagement" were only important in the coming together of these two actors. For the reasons reviewed above, this is a somewhat fetishized understanding of "collaboration" and "public," particularly insofar as the **labor of publics** goes largely unrecognized. Moreover, there are many other actors, many intermediaries that **collaborate** in the authorship of these works. For a year or more, artists have been working with the curators, directors, the directors' staff, corporate, public, and community representatives (contact with which is almost always facilitated by directors and staff). Writers often hark back to the avant-gardist notion of bringing art and life together, yet do not appreciate that life (including the everyday arrangements for the projects developed for inSITE) flows through a capillary profusion of macro- and micro-institutions and networks of individuals. An understanding of collaboration that takes into account all aspects of the development of projects, and of the larger event (inSITE) in which they are included may imply, without detracting anything from artists' activity, that they are co-authored in this complex process.

We can begin to inquire about authorship at the most macro level, that is, the sprawlingly vast and open-ended text that inSITE provides for all interpreters, including participants of all walks. A feature of this complex process is that it puts the artist in a very particular role. S/he is a content, or better yet, process provider for the directors and curators. I have invoked two metaphors to understand the process. According to the first, the theatrical production, the producers hire directors/scriptwriters, which in the case of inSITE97 and inSITE2000-01 are the four curators. They provide an open-ended "script" or agenda for the event, which is not to imply that artists simply carry out any preconceived plan. On the contrary, the curators "already know" that artists are "unpredictable" and it is for this very reason that certain artists are selected to produce "process." Indeed, artists like Iñigo Manglano-Ovalle and Roman de Salvo point out that regardless of the curatorial mission, many artists gladly accept the opportunity to participate in these high-profile programs and then do whatever it is they are most inclined to.⁴ That is, recognizing that institutions use artists, the latter must try to stake out a space of possibility or an opportunity for a "line of flight" within those constraints.⁵ The "script" or set of program themes is only a point of departure, and the artists do depart,⁶ providing the contingency that Krichman called for. Let me cite again that for Michael what drives inSITE conceptually, and what he finds "fascinating and amazing is to see how artists can construct and deconstruct space; cause us to look at things in a different way, such as what results from, say, a video montage of flows across the border or from the dialogue between an artist and an engineer at QUALCOMM."⁷

George Yúdice is Director of Graduate Studies in the American Studies Program at New York University, New York City.



En las reseñas y en textos críticos, colaboración e interacción aparentemente significan el encuentro o el trabajo en conjunto entre dos actores: la gente pobre (con frecuencia en función de su raza) y por otro los artistas, como si el "compromiso" sólo fuera importante a partir del encuentro entre estos dos actores. Por las razones antes expuestas, hay un entendimiento un tanto fetichista de la "colaboración" y el "público", particularmente porque el trabajo de éstos tiene poco reconocimiento. Más aún, existen muchos otros actores, una gran cantidad de ellos intermediarios que colaboran en la autoría de estas obras. Por un año o más los artistas han estado trabajando con curadores, directores, el equipo de los directores, representantes corporativos, públicos y de comunidades (cuyo contacto casi siempre lo obtienen los directores y su equipo). Los escritores frecuentemente retoman la noción vanguardista de integrar el arte y la vida, sin embargo no aprecian que la vida (incluyendo la logística cotidiana de los proyectos desarrollados por inSITE) fluye a través de la profusión capilar de macro y micro instituciones y de redes individuales.

Entender la colaboración como aquella que considera todos los aspectos del desarrollo de los proyectos, y en un evento mayor (inSITE) en el que están incluidos, puede implicar, sin minimizar en lo absoluto la actividad de los artistas, que se plantee que en este complejo proceso existe una coautoría.

Podemos empezar por cuestionar lo que implica la autoría en un nivel macro. En otras palabras, el amplio, extenso y abierto texto que inSITE le proporciona a todos los intérpretes, incluyendo los participantes de todos tipos. Una característica de este complejo proceso es que pone al artista en un rol muy peculiar. Él o ella es un proveedor de contenido, o más bien dicho de proceso, para los directores y los curadores. Me he referido a dos metáforas para entender el proceso. De acuerdo a la primera, la producción teatral, los productores contratan a directores/guionistas, que en el caso de inSITE97 e inSITE2000-01 son los cuatro curadores. Ellos proporcionan un "guión" o agenda del evento, lo cual no implica que los artistas simplemente ejecuten un plan preconcebido. Al contrario, los curadores "ya saben" que los artistas son "imposibles de predecir" y por esa misma razón a ciertos artistas se les invita a producir "proceso". En efecto, artistas como Íñigo Manglano-Ovalle y Roman de Salvo explican que a pesar de la propuesta curatorial, muchos artistas aceptan gustosos participar en estos programas de tan alto perfil y después hacen lo que les viene en gana.⁴

En otras palabras, al reconocer que las instituciones utilizan a los artistas, éstos deben detectar un espacio de posibilidad u oportunidad de un "punto de fuga" de dichas limitaciones.⁵

El "guión" o agenda del programa sólo es un punto de partida, del cual los artistas, en efecto, parten,⁶ lo que lleva a la contingencia que Krichman sugirió. Nuevamente permítanme repetir que para Michael Krichman, lo que impulsa conceptualmente a inSITE, y lo que le parece "fascinante y sorprendente, es ver como los artistas pueden construir y desconstruir el espacio; hacer que veamos las cosas de diferente manera, tal y como resulta, por ejemplo, de un videomontaje que fluye a través de la frontera o del diálogo entre un artista y un ingeniero en Qualcomm."⁷

George Yúdice es Director de Estudios de postgrado en el Programa de Estudios Americanos de New York University en la ciudad de Nueva York.

Notas

¹Sally Yard, "Nota del Editor", Insite97, 13.

²"Marco Curatorial", inSITE2000-01.

³Michael Duncan, "Straddling the Great Divide", 51.

⁴Cualquiera que haya solicitado una beca conoce bien la experiencia de escribir la propuesta para que cumpla con los criterios del patrocinador, encontrando formas en las que el proceso tenga suficiente flexibilidad para permitirle a uno de entrada hacer lo que quiere. Sin embargo, proponer algo exprofeso puede plantear desviaciones notorias. Para alguien que ha evaluado solicitudes de becas y patrocinios durante muchos años, a veces es muy evidente cuando el solicitante hace a un lado su trayectoria para concordar con los parámetros de la descripción de la beca. Esto significa que la agencia patrocinadora ejerce poder sobre el campo, promoviendo el comportamiento que busca. Esta "conducta de la conducta" o comportamiento de canalizar es lo que Foucault quería decir al hablar de gobernabilidad. Ver Graham Burchell et al. Eds., *The Foucault Effect: studies in Governmentality* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), y mi texto "Privatization of Culture" para aplicarse a las esferas culturales, especialmente a la política cultural.

⁵Stephan Dilleuth promueve "el uso de las instituciones [que te usan a ti] lo más posible." "Services: Working-Group Discussions," October 80: (Verano 1997: 141. La expresión de Gilles Deleuze y Félix Guattari "punto de fuga" es más móvil, una estrategia de "desterritorialización" que implica que de alguna manera uno puede ganarle a la fuerza incorporadora de la institucionalidad. Ver *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

⁶Entrevista con Íñigo Manglano-Ovalle, 17 de junio de 2000 y entrevista con Roman de Salvo, 18 de junio de 2000.

⁷Entrevista con Michael Krichman, 23 de mayo de 2000.

Notes

¹Sally Yard, "Editor's Note," inSITE97, 13.

²"Curatorial Statement," inSITE2000-01.

³Michael Duncan, "Straddling the Great Divide," 51.

⁴Anyone who has applied for a grant is familiar with the experience of tailoring a proposal to meet the funder's criteria, figuring that the process has enough play to allow one to do what one wants in the first place. Tailoring, however, can vary markedly. As someone who has many years of experience evaluating applications for grants and fellowships, it is often quite evident when an applicant puts aside his or her trajectory to accommodate to the parameters of the grant description. This means that the funding agency exerts a conditioning force on the field, often producing the behavior that it is seeking. This "conduct of conduct," or channeling of behavior, is what Foucault meant by governmentality. See Graham Burchell et al., eds., *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), and my "Privatization of Culture" for an application to the cultural sphere, especially cultural policy.

⁵Stephan Dilleuth advocates "us[ing] the institutions [that use you] to the extent possible." "Services: Working-Group Discussions," October 80: (Spring 1997): 141. Gilles Deleuze and Félix Guattari's expression, "line of flight," is a more mobile, "deterritorializing" strategy, implying that one can somehow outrun the incorporative force of institutionalization. See *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

⁶Interview with Íñigo Manglano-Ovalle, 17 June 2000 and interview with Roman De Salvo, 18 June 2000.

⁷Interview with Michael Krichman, 23 May 2000.

Jaar's project



Mônica Nador

Acción en Maclovio Rojas / Project at Maclovio Rojas
Tijuana

A photograph of three children sitting on a blue rug in front of a wall decorated with pink and white floral patterns. A boy in a yellow shirt and maroon pants sits in the center, holding a white flag. A girl in a blue shirt sits to his left, and a boy in a striped shirt sits to his right. A yellow and blue toy structure is visible in the background.

I have a flag:



Durante dos meses Nador vivió y trabajó en el asentamiento irregular de Maclovio Rojas.

Ahí interactuó con diez familias creando un taller de decoración de paredes y fachadas, a fin de que esas familias encontraran, para sus propias casas, ornamentos, símbolos e imágenes ancestrales asociadas con su región y herencia cultural. Cada familia creó sus propios moldes y plantillas decorativas y posteriormente pintaron las paredes de sus casas con colores brillantes y las cubrieron con sus diseños.

EL PROYECTO DE NADOR PRETENDIÓ REFORZAR EL ORGULLO DE ESTA COMUNIDAD DE MIGRANTES A TRAVÉS DEL TRABAJO EN COLABORACIÓN PARA LA ORNAMENTACIÓN DEL LUGAR.

Nador's project in Maclovio Rojas began with a two-month residency by the artist and involved working with more than ten families, and a variety of local artists for a duration of six months. The artist encouraged the families to identify ancestral signs, symbols, and images associated with their regional and cultural heritage. Out of this process each family created decorative stencils. Families then painted the walls of their houses with bright colors and covered them with the stenciled patterns. Nador's project seeks to build a sense of community pride through this collaborative form of ornamentation.

"pure

beauty"

Tenho uma bandeira: "beleza pura". Acho que a beleza faz bem para a saúde mental e espiritual das pessoas. Tenho procurado levar esta bandeira para onde posso, e há dois anos penso ter, finalmente, encontrado o público mais adequado ao meu trabalho. São os bairros carentes das periferias de cidades grandes. É o caso de Maclovio Rojas, um assentamento de 14 anos. Nestes locais, os moradores geralmente vêm da zona rural e não dão conta de conservar muitos de seus valores quando em confronto com os valores urbanos. O resultado são moradias (adivinha...) suburbanas, desprovidas da antiga personalidade "caipirinha" sem ter, no entanto, elaborado uma resposta ecológica e estética adequada ao novo contexto. O meu trabalho é uma tentativa de solucionar esta equação, através da revitalização do repertório cultural pregresso dos participantes.



O processo é bem estimulante, e só o fato de aquelas pessoas se verem envolvidas com questões "abstratas" como raízes, identidade cultural, representação simbólica da sua própria realidade e coisas do gênero, já teria valido o esforço. Mas a intervenção em suas vidas é grande: Verônica se mobilizou e conseguiu dinheiro independente do projeto para, finalmente, cimentar o chão de sua casa, até então de terra. Além disso, passou a se vestir melhor. Quer tirar o visto para ir visitar o filho que mora do "outro lado" e que não vê há anos. Agora ela pode enfrentar a burocracia, agora ela é mais cidadã. E sua casa está linda.

M. Nador

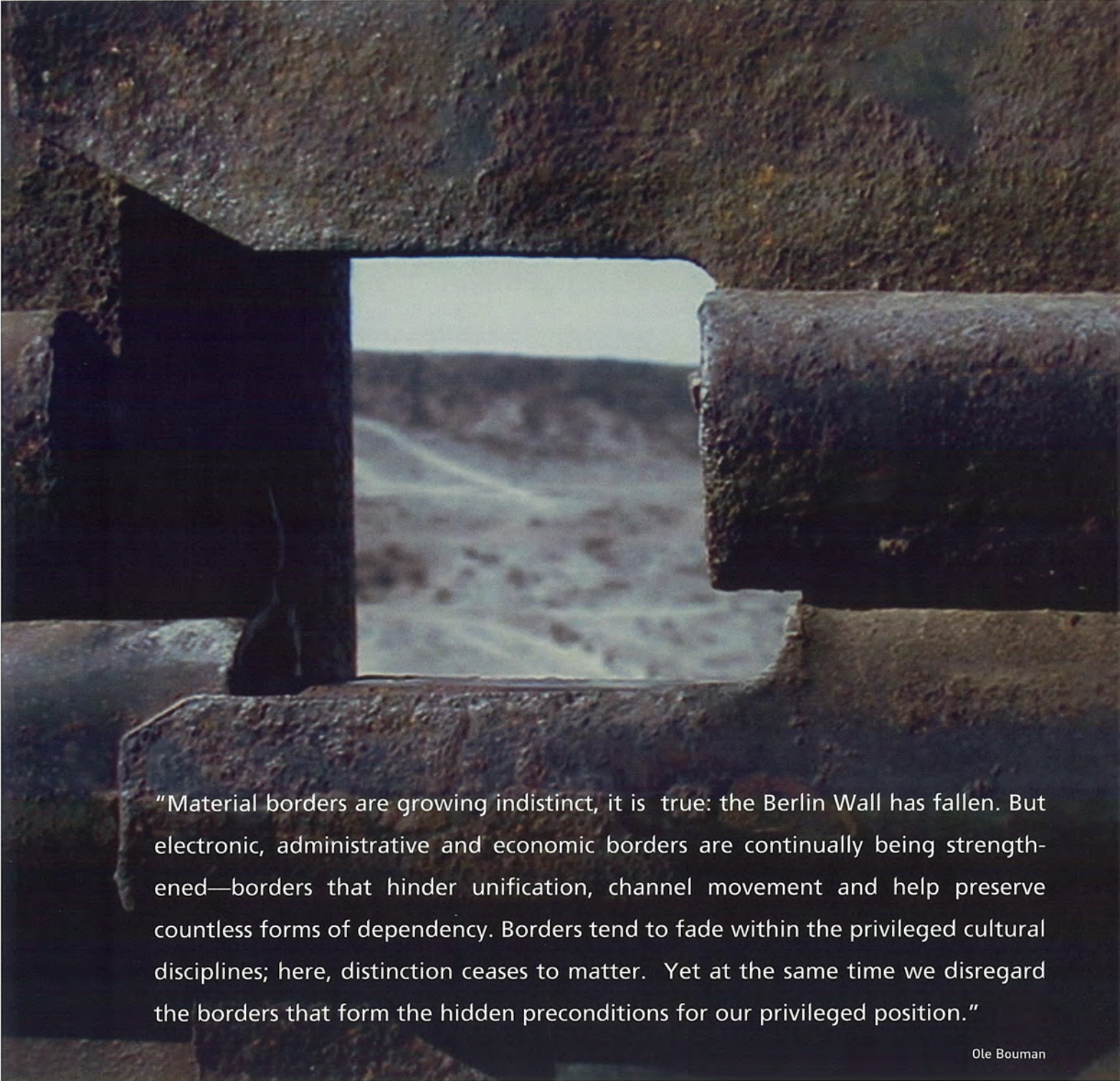
Tenho uma bandeira:

"Beauty" is my watchword. I believe that beauty promotes a person's spiritual and mental well-being. I try to implement this belief whenever and wherever I can, and two years ago I believe I encountered the ideal audiences for my work. They are the impoverished barrios on the peripheries of large urban centers. One such site is Maclovio Rojas, a settlement that took root fourteen years ago. In communities such as these, the residents, generally immigrants from rural areas, are unable to preserve their traditional values under the assault of urban mores. The outcome is (imagine...) sub-urban dwellings, deprived of any "rural" cultural content, unable to respond ecologically or esthetically to their new context. My work is an effort to solve this equation by revitalizing the participants' cultural repertoire. The process proved highly stimulating. The simple fact that the individuals who participated engaged in "abstract" questions of cultural identity, origins, symbolic representation of their own reality—this alone would have merited the intervention. But the involvement in their lives was even more extensive. Verónica, energized, independently obtained project funding to install a floor in her house, to replace a dirt floor. She also began to take more care with her appearance. Now she wants to obtain a visa to visit her son who lives "on the other side," a son she has not seen for years. She is demonstrating that she has the wherewithal to confront the bureaucracy. And her home has been made more beautiful.

M. Nador







"Material borders are growing indistinct, it is true: the Berlin Wall has fallen. But electronic, administrative and economic borders are continually being strengthened—borders that hinder unification, channel movement and help preserve countless forms of dependency. Borders tend to fade within the privileged cultural disciplines; here, distinction ceases to matter. Yet at the same time we disregard the borders that form the hidden preconditions for our privileged position."

Ole Bouman

**"ES UN ASUNTO DE INTERÉS PARA EL PAÍS,
COMPRENDER LA FUERZA DE LA PROXIMIDAD..."**

Andrés Fábregas



Arturo Cuenca

You Are Aquí

Light-box / Caja de luz. San Ysidro border crossing. Puente México

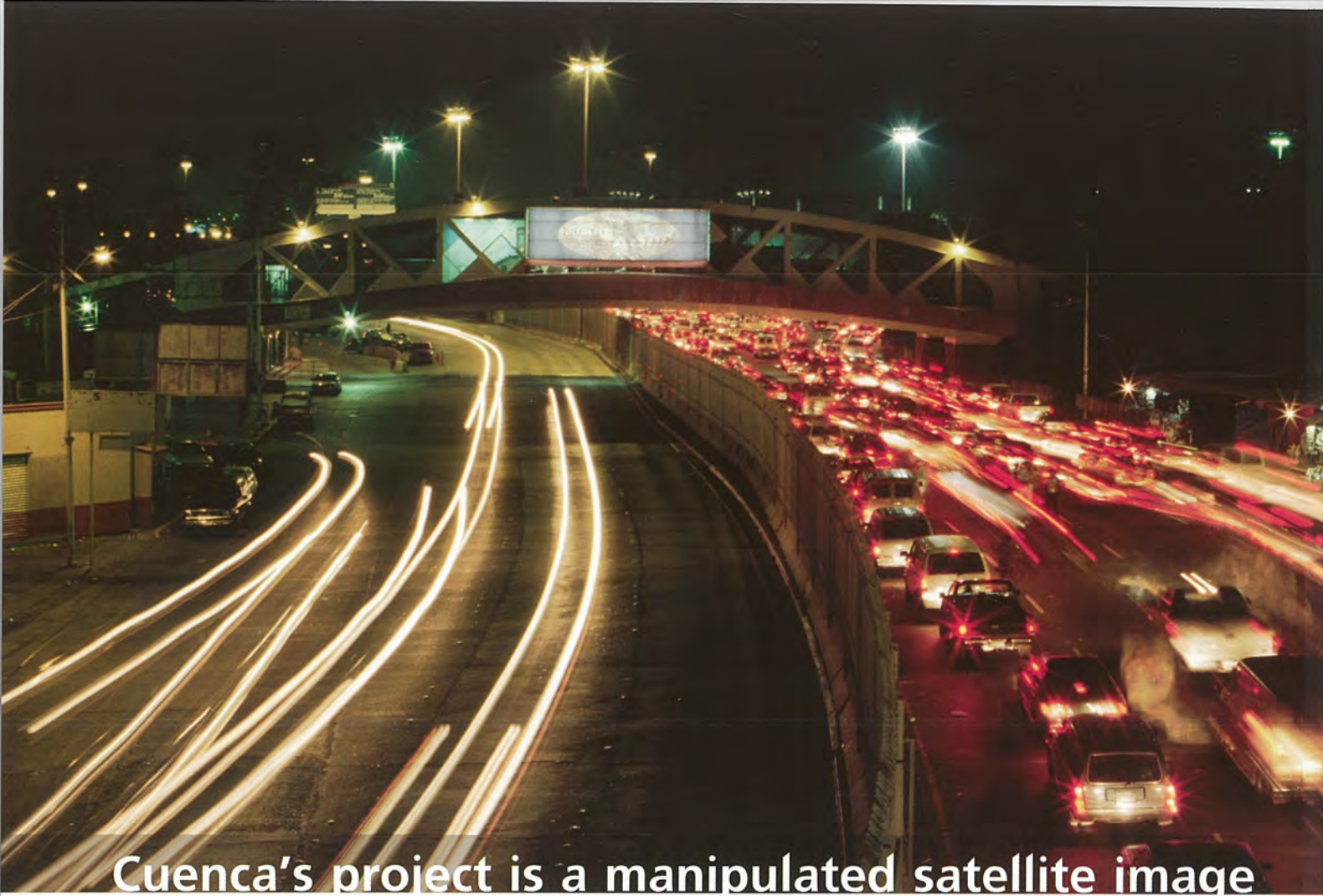
“Significantly, the appropriation of site-specific art for the valorization of urban identities comes at a time of a fundamental cultural shift in which architectural and urban planning, formerly the primary media for expressing a vision of the city, are displaced by other media more intimate with marketing and advertising.”

Miwon Kwon

(...) El micromundo de San Diego-Tijuana alcanza un valor icónico-simbólico global: la estructura económica de ambas ciudades contradice el discurso político de la frontera, creado desde ambas partes del poder.

A. Cuenca





Cuenca's project is a manipulated satellite image

projected on a billboard suspended from the Puente México, the oldest pedestrian bridge in the border zone. The image captures the blotch of urban development comprising the San Diego-Tijuana binational metropolis. Cuenca's presentation emanates from the particular form created by the topographical relationship between the two cities, which forms a unique iconography. For the artist, what is especially revealing is the way in which the two urban cores meet in a spear point at the San Ysidro border crossing, where an estimated 40,000 commuters traverse the border every day.

PUENTE MEXICO

El proyecto de Cuenca es una imagen de

satélite manipulada e impresa sobre un anuncio espectacular en el balcón de la fachada sur del Puente México, el puente peatonal más antiguo de la frontera. La imagen capta la mancha urbana de las metrópolis de San Diego y Tijuana. Su propuesta parte de la forma específica que crea la relación topográfica entre ambas ciudades y que configura una única iconografía. Para el artista es particularmente revelador cómo ambas urbes se funden, casualmente en forma de flecha de localización, en el punto fronterizo de San Ysidro donde se estima que 40,000 automóviles cruzan diariamente.



"Significativamente, la apropiación del arte *in-situ* para la valorización de las identidades urbanas viene en un momento de cambio cultural fundamental en el que la planificación arquitectónica y urbana, que previamente eran los principales medios para expresar una visión de la ciudad, han sido desplazados por otros medios más íntimos con la mercadotecnia y la publicidad".

Miwon Kwon

"The global city is a border zone where the old spatialities and temporalities of the national and the new ones of the global digital age engage. Out of their juxtaposition comes the possibility of a whole series of economic and cultural projects. But there are other, smaller sites, too, where juxtapositions of spatialities and temporalities are likely to be thick, charged. One question that comes to mind is whether art, in some of its instances, can represent such a microsite of juxtapositions, and one that captures the key dynamic of our current transition."

Saskia Sassen

The San Diego-Tijuana microworld acquires a global iconic-symbolic significance: the economic interrelatedness of the two cities contradicts the political discourse regarding the border, whose source lies in the two separate national power structures.

A. Cuenca



"La ciudad global es una zona fronteriza en la que se confrontan las antiguas espacialidades y temporalidades de lo nacional y las nuevas de la era global digital. De esta yuxtaposición surge la posibilidad de toda una serie de proyectos económicos y culturales. Pero también hay otros sitios más pequeños, en los que las yuxtaposiciones de espacialidades y temporalidades también tienen la posibilidad de ser densas y cargadas. Una pregunta que se me ocurre es si el arte, en algunas de sus instancias, puede representar una microselección de yuxtaposiciones semejante que además capte la dinámica clave de nuestra transición actual."

Saskia Sassen

David Ávalos

Extracto de la participación de David Avalos en la *Conversación I: La universidad y el museo en la economía global*. 15 de octubre, 2000. In(fo)SITE, San Diego.

Mi pregunta a inSITE es, ¿para qué comunidad realmente se está haciendo? ¿Qué comunidad realmente apoya a inSITE? ¿Cuáles son los beneficios para la comunidad? ¿Cómo saben sobre ella? ¿Cuántos de los intelectuales que se han reunido aquí están conscientes del proyecto de Alfredo Jaar? ¿A quiénes se les ha pedido que conversen con las personas que este proyecto involucra? ¿Quiénes han sido invitados a platicar con él? ¿A cuántos de ellos se les ha ofrecido hablar con Michael Schnorr quien ha estado involucrado con grupos comunitarios y grupos activistas en la región San Diego/Tijuana durante seis años para evidenciar el brutal resultado de la Operación Gatekeeper? Y, si quieren saber más sobre la operación y la gente que ha muerto como resultado de ésta, pueden ir a la página www.stopgatekeeper.com, para averiguar lo que algunas comunidades locales están haciendo. Ésta también es una pregunta para inSITE. ¿Están reuniendo a la gente con los otros artistas que están trabajando con la otra comunidad, con la comunidad de la clase trabajadora, la comunidad sindical y otros? ¿Qué comunidad se está formando? ¿Con qué comunidad se está entablando una relación? ¿A qué comunidad se está sirviendo?

David Avalos es artista y activista social chicano residente en San Diego.

Extract of David Avalos's participation in *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy*, October 15, 2000. In[fo]SITE, San Diego.

My question to inSITE is which community is really being engaged? Which community is really supporting inSITE? Which community benefits? Why is it that you know how many of the intellectuals that have been gathered here have been made aware of Alfredo Jaar's project, have been asked to converse with them, have been invited to converse with him? How many of them have been asked to speak to Michael Schnorr who for six years has been involved with community groups, activist groups in the San Diego/Tijuana region to bring forward what the brutal outcome of Operation Gatekeeper is. And if you want to know more about that operation and the people who have died as a result of it, you can go to a Web site, www.stopgatekeeper.com, and find out what some of the local communities are doing. This is a question for inSITE as well. Are they bringing people together with those artists who are working with that other community, with the working class community, the union community and so forth? Which community is being formed? Which community is being engaged? Which community is being served?

Mauricio Dias & Walter Riedweg

MAMA

Two-part video installation / Video-instalación, en dos partes
San Ysidro border crossing / Pasillo turístico, entrada peatonal a México

MAMA se desarrolló después de un largo proceso de trabajo, principalmente con los oficiales de Canine for U. S. Customs, pero también con otras agencias gubernamentales de Estados Unidos y México, y con grupos de individuos en espera de cruzar la frontera sin documentos.

El resultado final del proyecto fue una video-instalación presentada en dos cuartos colocados frente a frente.

En el exterior del cuarto uno se leía la palabra *Motherland* y en el interior se mostraba un video de los agentes aduanales que trabajan con perros en la Garita de San Ysidro, así como cajas de luz con las imágenes de los caninos más destacados en la preservación de la frontera. Los agentes hablan de su relación con sus perros, sus experiencias y actitudes frente a la gente con la que tratan diariamente. Los artistas preguntaron a los oficiales su definición de *territorio* y de *autoridad*.

A un lado de la entrada del cuarto dos se leía *Rituales Viciosos*. El video mostraba en repetición mecánica el momento preciso en el cual un grupo de personas, en espera, intenta saltar la barda fronteriza hacia los Estados Unidos.

MAMA was the result of a long process of working mainly with the Canine for US Customs officers, as well as other US and Mexico government agencies and groups of individuals attempting to cross the border.

The final product of this project was a video installation presented in two compartments that faced one another.

The word "Motherland" appeared outside of one of these compartments. Inside was a video of US customs agents and their trained dogs on duty at the San Ysidro port of entry. There were also light boxes projecting images of canines renowned for their work protecting the border. The customs agents spoke about their relationship with their dogs, their work experiences, and their attitudes toward the public with whom they deal on a daily basis. The artists asked the officials to share their definitions of "territory" and "authority."



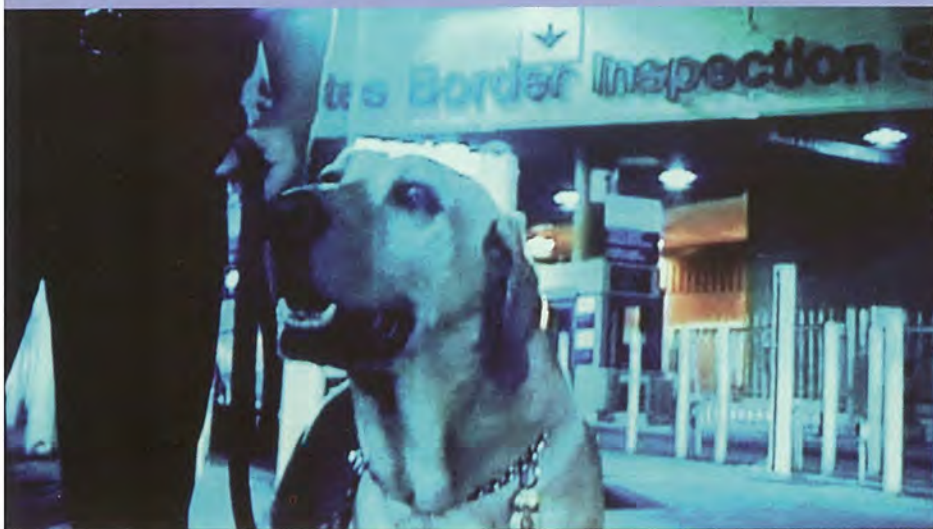
Next to the doorway of box 2, the words "Rituales Viciosos" could be read, and inside, a short video showed in mechanical repetition the precise moment in which a group of people attempt to jump over the border fence and, thus, illegally immigrate into the US.



My desire is what makes me move.

Dias & Riedweg

The danger of an open border for one nation is no greater than the risk one mother takes to tell her children how open things really are.



Mama never told me I was

Mama always told me to shut the door, to never speak to strangers, and to always doubt people—they might be lying. She also told me that I should greet everyone with a smile and to be good to every single human being. I should never lie and always respect people's differences. . . Maybe Mama has lied to me. Maybe she lied because she loved me so much and she wanted to protect me from you.

I look back on my life and I see so many borders. So many times I stayed up later than I was allowed to. The time I had to cheat on the Math exam to pass into the sixth grade. I had to shut my eyes to kiss you for the first time. I had to shut the book to be able to understand it. I had to go away from home to be able to fuck you. I had to leave the "motherland" to be able to choose things for myself. I had to emigrate. My pain was my desire. My desire is what makes me move. Mama never told me that.



Mama never told me I was a stranger to you. We are like vessels to each other. We are contained in our forms, our borders. You will always remain the other to me, co-existing in an insane but essential game, like a "vicious ritual" of contamination. Our legacies will be how we flow into one another.

Dias & Riedweg

Para un país, el peligro de una frontera abierta no es distinto al riesgo que toma una madre al decirle a su hijo lo abiertas que son las cosas en verdad.



Mi mamá siempre me dijo que cerrara la puerta, que nunca hablara con extraños y que siempre dudara lo que dice la gente porque podrían estar mintiendo. También me dijo que debería saludar a todo mundo con una sonrisa y ser bueno con todos los seres humanos. Nunca debía mentir y siempre debía respetar las diferencias entre las personas. A lo mejor mi mamá me mintió. Quizá mintió porque me amaba mucho y quería protegerme de ti.

Analizo mi vida y veo tantas fronteras. Me quedé tantas veces despierto más tiempo del permitido. La vez que tuve que hacer trampa en el examen de matemáticas para pasar del sexto año. Tuve que cerrar mis ojos para besarte la primera vez. Tuve que cerrar el libro para poder entenderlo. Tuve que irme de casa para poder coger contigo. Tuve que dejar la "madre patria" para poder decidir por mí mismo. Tuve que emigrar. Mi dolor era mi deseo. Mi deseo es lo que me hace moverme.

Mi mamá nunca me dijo que, para ti, yo era un extraño. Somos como contenedores el uno del otro. Somos el contenido de nuestras formas, nuestras fronteras. Para mí siempre serás ese otro con el que coexistió en un juego loco pero esencial, como un "vicioso ritual" de contaminación. Nuestros legados serán como este fluir el uno en el otro.

Dias & Riedweg

a stranger to you.

Documenting these two best friends of manhood: their dogs and their mothers, and parallel documenting the men, the border guards, who relate to them, we want to build a documentary, but critical panel about border power games, about possible analogies between power, military, and manhood facing history.

Dias & Riedweg, Proposal

Pretendemos construir un panel, documental pero crítico, sobre los juegos de poder fronterizos y las posibles analogías entre el poder, lo militar y la virilidad frente a la historia, documentando a los mejores amigos de la virilidad: sus perros y sus mamás y en forma paralela, documentando a los hombres, los guardias fronterizos que se relacionan con ellos.

Dias y Riedweg, propuesta



A dramatic sunset over the ocean. The sky is filled with golden and orange clouds. A seagull is perched on a street lamp. A modern building with a curved, metallic facade is visible on the right. The sun is low on the horizon, reflecting on the water.

...Habitamos un país frontera.
TODO MÉXICO ES FRONTERA.

Federico Campbell



Komar & Melamid

Tijuana's Most Wanted Painting / San Diego's Most Wanted Painting

San Diego Museum of Art

La pintura más deseada en Tijuana / La pintura más deseada en San Diego

Centro Cultural Tijuana

En colaboración con estudiantes universitarios de San Diego State University y El Colegio de la Frontera Norte, Komar y Melamid llevaron a cabo una amplia encuesta en Tijuana y San Diego para determinar cómo sería la "pintura más deseada" en cada ciudad. Los artistas pintaron dos cuadros cuyas características (formato, color, temática y estilo) derivaron de los resultados de las encuestas. Este proyecto cuestiona las nociones de igualdad y democracia, así como el valor del análisis estadístico en relación con la práctica artística actual. Las pinturas se exhibieron en las salas del Museo de Arte de San Diego y en el Centro Cultural Tijuana.



CONDITIONS FOR EXECUTION OF TWO PAIRS—
“MOST WANTED” AND “LEAST WANTED”
PAINTINGS WE MUST DISCUSS
AFTER CONDUCTING SURVEYS BECAUSE THEIR SIZES,
STYLES AND THE SCOPE OF WORK DEPEND ON
RESULTS OF THE
TWO POLLS.

Komar & Melamid, Proposal



Collaborating with graduate students from San Diego State University and the Colegio de la Frontera Norte, Komar and Melamid conducted extensive public surveys in San Diego and Tijuana, attempting to determine the size, color, subject matter, and style of the “most wanted painting” of each city. This project questions notions of equality, the value of statistical analysis and democracy, as they relate to current artistic practice. The two paintings produced using this statistical information were on view at the San Diego Museum of Art and at the Centro Cultural Tijuana.

■ Tijuana's most wanted painting

Las condiciones para la ejecución del par de pinturas “la más deseada” se darán después de efectuar encuestas, ya que su tamaño, estilo y alcance dependen de los resultados de estos sondeos.

Komar & Melamid, propuesta

→¿Cuál de las siguientes escenas al aire libre prefiere?

Pinturas de: bosques / lagos, ríos y océanos / el campo y escenas rurales / la ciudad / casa y edificios.

→¿Qué estación del año prefiere ver representada en una pintura?

Invierno / Primavera / Verano / Otoño

→Do you like to see expressive brush-strokes on the canvas, or do you prefer that the surface of the canvas be smooth, more like a photograph?

Brush-stroke / Smooth Canvas

→Do you like to see colors blend into each other or do you like it when different colors are kept apart?

Blended / Apart

La pintura más deseada en
San Diego



Sally Yard

Private/Public in San Diego/Tijuana
Privado/Público en Tijuana/San Diego

Interposed into the material frame of a place and its publics, each of the twenty-seven projects made for *inSITE2000-01* calibrated the scale at which to probe the conjoining of private and public experience. In the notes that follow, I have focused on three works, chosen for the disparate points at which they intervened. All three unfolded against a backdrop crisscrossed by twenty-first century global economic forces and nineteenth-century national boundaries. One project hovered in the suspended space of the international juncture, probing myth and psyche as though to make sense of the insistent defense and transgression of the line scribed across the continent in 1848, just as Marx and Engels completed *The Communist Manifesto*. Another work refigured the dynamics of power that govern daily life. A third presumed that the irreducible factor of human meaning is two, our stories given shape in companionable complicity with others.

1.- Prologue

*"After generations of obscure rulers, there emerged two brothers, Romulus and Remus, sons of Rhea Silvia and the warrior god Mars. Condemned to death by their great-uncle Amulius, the children were set afloat on the Tiber River and then washed ashore on the Palatine Hill. Under the guiding hand of the goddess Rumina, a she-wolf appeared to suckle the infants. The boys were found by a shepherd, who reared them as herdsmen. Years later, they decided to found a city, but they failed to agree where the site should be. Romulus began to build a city wall. Remus jumped over it—a profane act which was punished by death. The myth of the two brothers who founded Rome reveals a duality, either racial or political, in the early history of our civilization."*¹

Mauricio Dias and Walter Riedweg, Epigraph to MAMA

"Mauricio Dias and Walter Riedweg . . . prioritize the intervention of art over a romanticized acquiescence to an over-instrumentalized rhetoric of community and otherness. They prefer to interact with 'groups that don't usually work with culture' by provoking questions that enable a vulnerability that in turn yields 'more complex and fragile perceptions of them and of ourselves.... We understand art as a tool to raise questions. Not to solve them but to point to them . . . Art can create space for doubts and fragilities that have more to do with real life than specific results do.'" ²

George Yúdice

Beyond the clanging steel revolving gates that secure the pedestrian exit from the United States at San Ysidro, the edge attenuates into a hundred yards of walled borderland that is, hospitably, sheathed in murals. Into this zone of hyper-territoriality Mauricio Dias and Walter Riedweg interposed MAMA. Two rudimentary, boxlike wooden buildings harbored video projections. In one—with the word "Motherland" inscribed above the entry—agents of the US Customs Canine Enforcement Program pondered what motherhood means to them and spoke, affectionately, of their dogs. Against the epigraphic backdrop of the ancient tale of Romulus and Remus, with its scenario of maternal animal nurture—albeit divinely directed—and deadly human—in fact, sibling—territoriality, one customs agent observed: "I guess it's



the imaginary, or the lines drawn—in the sand, on paper, through marks—that many people, animals, will defend.” The agents were kindly, their musings unexpectedly laced with feeling and self-disclosure. In the closing moments of the video, the group of uniformed men posed for a formal portrait with their canine partners, whose ebullient barking gradually filled the room and confirmed the unexpected logic that had rescued them from animal shelters. This array of mongrels, notably lacking in ferocity, had been chosen for their “dynamic play drive, or a frantic desire to play”: through a regimen of games with toys imbued with the scent of drugs, they are trained to sniff out narcotics and other contraband. As the screen darkened and the soundtrack of barking subsided, light-box studio photos of Cobb, Astor, Kelly, Pickett, Rexo, Salem, Todd, Scooby, Jessie, Whippit, Renate and Zappa faded in, illuminating the walls. This first space of *MAMA* unsettled the rhetorical patriarchal authority of law enforcement with the gentleness and protective feelings expressed by the officials. Invoking the men’s relationships to their mothers and dogs—in a juxtaposition that read like some sly elision of Freud’s analysis of the Wolf Man and the psychoanalytic theory of the Oedipal complex—the video called up two presumed domains of unconditional love.

In the second space, with the phrase “*Rituales viciosos*” above the door, the video projection reiterated—eight times—night footage of a group of figures huddled around a crackling fire a few yards from the corrugated steel border fence. At the sound of a voiced signal, the circle of men scattered, in a dash toward the barricaded threshold of the United States. With its imagery of fire and illicit passage, the primordial scene called up another myth of origins. Prometheus defied Zeus to transform men: “I planted firmly in their hearts blind hopefulness;” “I gave them fire,” smuggled in “a giant fennel-stalk,” so that they might become civilized: a “human race,” “not just another animal.” Before Prometheus’s gift, “they passed like shapes in dreams....” Zeus’s retaliatory answer was concealed in Pandora’s jar: “hardship, poverty, old age, sickness, jealousy, vice, passion and distrust.” Only hope remained as

Pandora slammed the lid, too late.³ Presumably neither the would-be migrant workers hunkering around the fire to the south, nor the customs officers standing their ground to the north have any illusions of having designed the parts they play: "I'm not a politician, I'm a law enforcement officer....The politics I will leave to the politicians." The adjacent halves of the project were inextricably one—ebbing and flowing like a tide—mimicking the inevitable movements north and south, subject to the shifting gravitational pull of an economy unbound by the demarkations that regulate labor.

2.- Logos

*"The meaning of city monuments—whether intentional or unintentional, historic or contemporary—must be secured today, as in the past, through the ability of the inhabitants to project and superimpose their critical thoughts and reflections on the monuments and forms. . . . Not to speak through city monuments is to abandon them and to abandon ourselves, losing both a sense of history and the present."*⁴

Krzysztof Wodiczko

*"...the truth of our social life as a whole—in Lukacs's terms, as a totality—is increasingly irreconcilable with the possibilities of aesthetic expression or articulation available to us; a situation about which it can be asserted that if we can make a work of art from our experience, if we can give experience the form of a story that can be told, then it is no longer true, even as individual experience; and if we can grasp the truth about our world as a totality, then we may find it some purely conceptual expression but we will no longer be able to maintain an imaginative relationship to it. In current psychoanalytic terminology, we will thus be unable to insert ourselves, as individual subjects, into an ever more massive and impersonal or transpersonal reality outside ourselves."*⁵

Fredric Jameson

Standing in the evening rain, the viewers of Krzysztof Wodiczko's *Tijuana Projection* listened to narratives of abuse told by six women who work in Tijuana's maquiladoras. The accounts comprised a lexicon of brutality inflicted on those made vulnerable by gender and poverty: rape and molestation by family members and a neighbor; malignings and expulsion from home by a derisive husband; a police beating from which a ninth-grade boy will not recover and an attack on his girlfriend; debilitating kidney damage evidently caused by toxic materials at Sunrise de Mexico, producer of wheelchairs, beds, crutches, and canes. The violent details—the facts that an abuser would demand remain secret, under peril of further harm—were literally broadcast across the brutalist concrete geometry of the city's central civic space, the Centro Cultural Tijuana. The CECUT and surrounding Zona Río, a bustling upscale commercial district, occupy terrain cleared for development a generation ago when flood waters, unleashed by government directive for disputed reasons, erased the shantytown of Cartolandia.

The act of telling was framed by a device designed to feed image and voice into the projection system even as it guarded from sight the physical charm or beauty of the women. Worn as a sort of helmet/breastplate, the video-camera-armature mediated between each narrator and her audience, deflecting its subject's eyes from those gathered in the plaza. The camera was positioned to peer upward at the orifices of the face, moist with sorrow, the distortion wrought by vantage point redoubled by the convex, sixty-foot diameter of the architecture. The anguished visages—their imperfections exaggerated at large-scale, the concrete fabricating blemishes and scars—at once exposed the vulnerability and masked the sensuality of the body. Insinuating psychic injury into public space, the women of *Tijuana Projection* performed a ritual act of accusation and ablution.

"... public space, like democracy, does not exist as such, and cannot be understood as something given, as a kind of social security. These things are always both *devenir*, 'becoming', and a *venir*, 'coming, to come, future'."⁶

Krzysztof Wodiczko

Thirteen years earlier, in 1988, Wodiczko had created paired projections in San Diego and Tijuana as part of the Museum of Contemporary Art's *Parameters* program: the first evening on the tower façade of the Museum of Man in Balboa Park; the next night, across the omnimax theater at the CECUT.⁷ Constructed as the California Building for the 1915 Panama-California Exposition, the structure that houses the Museum of Man invokes the linked agendas of colonialism, tourism, and modernism. The 1915 extravaganza was expected to promote the city's reputation and, though light on industrial displays, was heir to earlier expositions born of the Enlightenment belief in progress. If in nineteenth-century Europe such spectacular events heralded a grand new world shaped and united by technology's infinite potential, in San Diego the hope was to establish the city in the world's imagination as the first major port north of the newly opened Panama Canal.⁸ Against the backdrop of the ornately Spanish colonial buildings designed for the fair, the president of the Panama-California Exposition Company opened the year-long production with energetic optimism: "Here is pictured in this happy combination of splendid temples, the story of the friars, the thrilling tale of the pioneers, the orderly conquest of commerce, coupled with the hopes of an El Dorado where life can expand in this fragrant land of opportunity."⁹

Wodiczko's 1988 projections intertwined the imagery of opulence and oppression. In Balboa Park the hands of a formally attired man wielding a silver knife and fork were juxtaposed with chained hands proffering a basket of fruit and bearing an agricultural sickle. But that was only part of the overlay. Casting the loaded architecture "as both a target and a weapon,"¹⁰ Wodiczko deployed the semiotics of gesture and attribute across a façade that embraced in its niches a pantheon of protagonists of colonial history. The omnimax theater, like a revamped Boullée cenotaph, became a foil for Wodiczko's projected image of a man seen from the back, hands raised behind his head. The meaning of the scenario in 1988, six years before the steel barrier was constructed to staunch the flow from south to north, was unmistakable in this territory crossed by would-be workers, without legal US status, who sustain the agribusiness

Wodiczko's project



of California and staff its service sector. Subsuming the monumentality of the concrete shell, the image loomed as if some surreal subversion of a portrait bust.¹¹

*"'Globalization' is the most macro of all discourses that we have available to us while that of 'the body' is surely the most micro from the standpoint of understanding the workings of society. . . . These two discursive regimes—globalization and the body—operate at opposite ends of the spectrum in the scalar we might use to understand social and political life."*¹²

David Harvey

The women of *Tijuana Projection* are linked first by their jobs—90 percent of those employed in maquiladoras are female—and second by the devastating assaults they have endured. This, it would seem, is the human scale of globalization: an infinitely replaceable, ever-expendable field of labor with few alternatives and little recourse. Here the raw terms of power as it has operated in these women's lives are evinced: there is monetary muscle, and there is physical force. The economic passage bracketed by the Panama-California Exposition and California's Prop 187 has elided into the new moment previewed by NAFTA. Corporations float free, hiring "cheap overseas workers unprotected by civil rights, human rights, environmental concerns, and feminist consciousness."¹³ And workers dwell within nation-states: configurations which have themselves been left behind "as ruined and archaic remains of earlier stages in the development of this mode of production."¹⁴

Into the pathology of this dynamic, Wodiczko interposed the one force that seems positioned both to reveal and intervene in the totality that frames the women's individual traumas. Unexpectedly, it is art. Engaging lawyers, doctors, therapists, and sociologists in support of the women's re-ordering of their lives, Wodiczko interceded not only in the symbolism of the city but also in its system of relationships. The reach that customarily eludes each individual participant—whether professional or maquiladora worker, academic observer or art-viewer-turned-witness—coalesces here: each public is essential to the revelations and reparations that are arranged. This is at once metaphor and meta-forum, catharsis and praxis. If memory contains the past, then consciousness—critical and unrelenting—presumably haunts the present.¹⁵

3.- Epilogue

*"The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation....In all its specific manifestations—news or propaganda, advertising or the actual consumption of entertainment—the spectacle epitomizes the prevailing model of social life. It is the omnipresent celebration of a choice already made in the sphere of production, and the consummate result of that choice."*¹⁶

Guy Debord

Roaming the streets of San Diego's Castle Park neighborhood and Tijuana's Colonia Guerrero, the footage that opened the first of Diego Gutiérrez's six videos was shot from the front seat of a car. In a voice-over, heard against the hushed rhythmic backdrop of a train, Gutiérrez intimated the over-arching plan of his project: "to share a story." Taking up residence in Tijuana for six months, Gutiérrez conceived a scheme to "generate conditions in order to create an interface between these two neighborhoods, and a series of friends whom I will invite (one per month) to spend some time with me in the region." Every month, packages containing a video were delivered to 200 houses in Castle Park and Colonia Guerrero. The first five videos concluded with a nuanced narrative of the relationship of the

artist and the guest soon-to-arrive to collaborate on the next project. After the introductions of the initial package, each subsequent video noted at the outset that it had been "elaborated by me and by my friends Héctor/Kees/María Thereza/Jen/Joris"—only first names were given. The sixth collaborator, Jeannine, authored the "Rainbow Chronicles," a fabricated tale, published at intervals in *La Prensa San Diego*, that intertwined the arrival of the videos at one home with the unresolved stories of the man who lives there. As if in flagrant defiance of the terms of the "society of the spectacle" discerned by Guy Debord, Gutiérrez's six-month-long project was shaped by willful and quirky subjectivity, enacting human meaning at a scale of one-to-one.

That rumor becomes news precipitated the opening minutes of Gutiérrez's second video. In footage that had been broadcast by Televisa, a newscaster recounted the arrival of the first packages, which had prompted several residents of Colonia Guerrero to phone the media in alarm. The televised coverage included interviews with recipients of the mysterious parcels, followed by contextualizing remarks by the co-director of inSITE2000-01. At which point the report yielded to the taped reassurances—carefully articulated first in Spanish, then in English—of a man in a business suit seated behind an imposing desk. A text formally identified the distinguished- and friendly-looking figure: Miguel Rico Diener, Executive Vice President of Edelman, Mexico. "As Mr. Gutiérrez's neighbor, friend and acquaintance, I can only say that he is a very serious artist with international projection that goes beyond the Mexican frontiers—also in the US and Europe—that he is very original and responsible with his artistic projects and that he always develops those projects with the utmost respect for the people he directly or indirectly involves in them. I also vouch for his seriousness, artistic talent, and of course his honorability." The adjacency of private and public realms suggested in the juxtaposition of the newscast and the public/private testimonial emerged as a theme of the story that followed, *Héctor, gardens and the isthmus agaves*, which set about "looking for someone to adopt" two isthmus agaves as "an excuse to get to know people through their gardens." The projects undertaken in each successive video proved to be precisely and disarmingly devised to enact communication and reflection. The inescapable premise of Gutiérrez's work as a whole is that reflectiveness is essentially a social act that relies on the attention of another—friend, observer, or witness. Recounting his friendship with Héctor on the first tape, Gutiérrez explained: "A theater colleague once told me that he liked to address the stage as 'the illuminated space'. Not only—he said—because it's physically lit with spotlights and reflectors but because when we are on it and we feel observed, we become conscious of ourselves."

The third video, made with Kees—*poem about [the] a painted house*—was organized in four parts: *about lost things; about a painted house; what would you take?; about borderlines*. The search for the flamboyantly tintured dwelling followed word-of-mouth back-and-forth across the border. The quest became a reverie on solitude and sociability and the ways we make our places and read our neighbors. Haydé—"she helped Kees in his search for the painted house"—led him to "Alfonso's solitary paradise" and to "the silent man." Armando, the artist/architect of a colossal sculpture of a woman that is also a tower, wondered: "is it her?" "Yes," he concluded. The possibilities followed the speculations of Michael, inSITE2000-01 director; Wendell and/or Sir Winslow; Robert, who "defends people in and out of courtrooms"; Mario, who "puts color on things"; Hortencia "from Maclovio" who had adopted one of Héctor's isthmus agaves; the writer—"Robert suggested that we ask her"; Alberto—"we ate with him at Los Pinos restaurant, where the 'banda' plays loud"; and Guadalupe, who "works at a hotel in Tijuana". Drawing a house with an azure marker, Michael's daughter explained: "This might be the painted house—this is the garage, this is the upstairs, and this is the swimming pool. It isn't painted—

it's just covered with colored light." At the end of the video, Kees found a gift to replace what Wendell—whose musings had opened part one—had lost: a white dinner jacket from a second-hand store. In the fourth video, María Thereza, for whom brevity matters, pretended to hitchhike into San Diego from its northernmost edge, and into Tijuana from its southernmost. In the fifth tape, a birthday party was thrown for Jen in a Tijuana hotel courtyard, her guests a group of refugees from Iran. "Diego and I are living in this hotel surrounded by many people who, like me, come from far away. I don't understand their language, but they also seem to be waiting for something. In the last few days we've been trying to establish contact with them—maybe to help us understand what they are doing here, and what we are doing here. Things are a little tense right now."

"Since the spectacle's job is to cause a world that is no longer directly perceptible to be seen via different specialized mediations, it is inevitable that it should elevate the human sense of sight to the special place once occupied by touch....The spectacle is by definition immune from human activity, inaccessible to any projected review or correction. It is the opposite of dialogue."¹⁷

Guy Debord



The Red Fabric or the other one, the sixth and last of Gutiérrez's videos—"elaborated by me and by my friend Joris"—revisited "people we have met in the course of, as a consequence of, and under the pretext of the making of the packages you have been receiving." Exchanging lengths of red fabric, the participants mused over the giving and receiving of gifts. Joris was the intermediary for the variously lavish, fragrant, and naughtily chosen pieces of cloth that ranged from an opulent square of silk to lace panties: each was turned into a blindfold that created a relaxed, contemplative state. At last Robert, the attorney, inquired of Joris how he thought about the fabric: "The red fabric represents this communication...You could call it the thing you live for..., but that's not a single thing—it's hard to put your finger on—so therefore the red fabric...You have this thing around, which you could also call communication—this talking about it is in a way what we're trying to do."

As *poem about [the] a painted house* ended, Gutiérrez mulled over the closing footage which showed "a child sitting on the bridge next to the borderline," filmed "upon Kees's request." Against a green wall, the girl in red plaid strummed a tiny guitar and sang, a cup awaiting the appreciative, resigned, or pitying contributions of strangers. She was a metaphoric twin to the small child with a maraca and a song, poised amidst the cars waiting to travel north, in a vignette toward the conclusion of *MAMA's* first video. The passage followed immediately the customs agent's observation that "the politics I will leave to the politicians," and yielded, in a moment, to the closing portrait of the officers and their dogs. Against the darkening image of a fire made for warmth, the second video of *MAMA* concluded with an echo—the song of the young girl panhandler, and then the far-away barking of dogs.

Sally Yard is Professor at the Art Department, University of San Diego, and co-curator for inSITE 2000-01.

Inserto en el contexto físico de un espacio y sus públicos, cada uno de los 27 proyectos realizados para inSITE2000-01 calibró la escala en la que era posible sondear la interrelación entre la experiencia privada y la pública. En las siguientes notas, me he centrado en tres obras seleccionadas por la disparidad de los puntos en los que intervinieron. Los tres tuvieron como escenario el entretejido de las fuerzas económicas globales del siglo XXI y las fronteras nacionales del siglo XIX. Un proyecto se aproximó al espacio suspendido del cruce internacional, hurgando entre lo mítico y la psique como para tratar de darle sentido a la insistente defensa y transgresión de la línea trazada a lo largo del continente en 1848, justo cuando Marx y Engels terminaron el Manifiesto Comunista. Otro trabajo replanteó la dinámica de poder que gobierna la vida cotidiana. Un tercero asumió que el factor irreducible del significado humano es dos, nuestras historias que toman forma en la amistosa complicidad con otros.

1.- Prólogo

"Después de generaciones de oscuros regidores, surgieron dos hermanos, Rómulo y Remo, hijos de Rhea Silvia y Marte, el dios de la guerra. Condenados a muerte por su tío abuelo Amulio, los niños fueron lanzados a la deriva en el río Tíber y así llegaron a la orilla de la colina del Palatino. Guiada por la diosa Rumina, una loba apareció para amamantar a los infantes. Los niños fueron encontrados por pastores, que los criaron como suyos. Años después, ellos decidieron fundar una ciudad, pero no lograron ponerse de acuerdo respecto al sitio en el que debería estar. Rómulo empezó a construir una muralla. Remo la saltó, lo cual constituyó un acto de profanación castigado con la muerte. El mito de los dos hermanos que fundaron Roma revela la dualidad, ya sea racial o política, presente ya desde las primeras etapas de la historia de la civilización".¹

Mauricio Díaz y Walter Riedweg, Epígrafe de MAMA

"Mauricio Díaz y Walter Riedweg, dan prioridad a la intervención del arte, por encima de la aceptación romántica de una retórica excesivamente instrumentalizada en torno a los conceptos comunidad y otredad. Ellos prefieren interactuar con "grupos que generalmente no trabajan con la cultura" y los incitan a plantear preguntas que los pongan en contacto con su vulnerabilidad, lo cual a su vez deviene en "percepciones de ellos y de nosotros más complejas y frágiles... Entendemos al arte como una herramienta para plantear preguntas. No para resolverlas, sino para recalcarlas... El arte puede crear un espacio para las dudas y las fragilidades que tienen que ver más con la vida real que con resultados específicos".²

George Yúdice

Pasando las puertas giratorias de acero con su fuerte sonido metálico que resguardan la salida peatonal de Estados Unidos en San Ysidro, la dureza se suaviza a lo largo de cientos de metros de barda fronteriza que, en un gesto de hospitalidad, está adornada por murales. Mauricio Díaz y Walter Riedweg insertaron MAMA en esta zona de hiperterritorialidad. En dos rudimentarias casetas de madera, que parecían cajas, se mostraban videos. En una de ellas, que tenía la palabra *Patria* escrita encima, los agentes de ingreso del US Customs Canine Enforcement Program reflexionaban sobre lo que significa para ellos la maternidad, y se referían a sus perros con afecto. Teniendo como escenario el epígrafe de la antigua leyenda de Rómulo y Remo (en la que un animal se encarga de criar a los pequeños, aunque fuera guiado por una mano divina, así como una territorialización criminal que se da entre hermanos, tan característica de la especie humana), un agente aduanal observó lo siguiente: "Supongo que lo que muchas personas o animales defenderán es lo imaginario o las líneas dibujadas sobre la arena, sobre el papel, a través de marcas". Los agentes se mostraban amables. Sus reflexiones estaban inesperadamente entrelazadas con sentimientos y revelaciones. Los últimos momentos del video mostraban al grupo de hombres uniformados posando para un retrato formal con sus socios caninos, cuyos exaltados ladridos terminaban por llenar el cuarto, confirmando la sorprendente lógica que había llevado a que fuesen rescatados de las perreras. Este grupo de perros, que no son de raza y evidentemente son poco fieros, habían sido seleccionados por su "impulso dinámico para jugar o frenético deseo de jugar": a partir de un programa de juegos con juguetes saturados con olor a drogas, se les entrena para detectar narcóticos y otros tipos de contrabando. Al irse oscureciendo la pantalla y acallándose el ladrido de los perros, empezaban a iluminar lentamente fotos de estudio montadas de cajas de luz de Cobb, Astor, Kelly, Pickett, Rexo, Salem, Todd, Scooby, Jessie, Whippit, Renate y Zappa, alumbrando los muros. Este primer espacio de MAMA alteraba la retórica patriarcal del ámbito policiaco al mostrar los sentimientos de

ternura y protección expresados por los oficiales. Al invocar la relación de los hombres con sus madres y con sus perros, en una yuxtaposición que se entendía como una astuta elisión del análisis de Freud del Hombre Lobo y la teoría psicoanalítica del complejo de Edipo, el video evocaba dos ámbitos que se supone pertenecen al amor incondicional.

En el segundo espacio, que tenía la frase "Rituales viciosos" escrita sobre la puerta, la proyección de video repetía ocho veces la grabación de un grupo de figuras acurrucadas alrededor de una crujiente fogata a unos cuantos metros de la barda fronteriza de acero corrugado. Al escuchar la señal de una voz, el círculo de hombres se dispersaba, corriendo hacia el portal parapetado de Estados Unidos. Con sus imágenes de fuego y cruce ilícito, la escena principal hacía referencia a otro mito primordial. Prometeo desafió a Zeus para transformar la hombre: "Planté en sus corazones firmemente la esperanza ciega": "Les di el fuego", metido de contrabando en "un cáñamo" para que se civilizaran: una "raza humana" "no sólo otro animal". Antes del regalo de Prometeo, "pasaban como sombras en un sueño..." La venganza de Zeus estaba escondida en la caja de Pandora: "penurias, pobreza, vejez, enfermedad, celos, vicio, pasión y desconfianza." Lo único que quedó cuando Pandora cerró la caja, demasiado tarde, fue la esperanza.³

Probablemente ni los trabajadores inmigrantes en ciernes sentados alrededor del fuego en el sur, ni los oficiales de aduanas parados en su terreno en el norte tienen la ilusión de haber participado en la elaboración de los papeles que les toca representar: "No soy político. Soy oficial... A los políticos le dejo lo de los políticos". Las mitades adyacentes del proyecto eran inextricablemente como un solo ente. Una corriente que menguaba y crecía, que fluía como la marea, imitando los inevitables movimientos hacia el norte y hacia el sur, sujetos a las cambiantes fuerzas de gravedad de una economía que no se limita a las demarcaciones que regulan la fuerza laboral.

2.-Logos

*"Hoy, como en el pasado, el significado de los monumentos urbanos, sea intencional o involuntario, histórico o contemporáneo, debe afianzarse a través de la habilidad de los habitantes para proyectar o imponer su pensamiento crítico y sus reflexiones sobre los monumentos y sus formas... No hablar a través de los monumentos urbanos, es abandonarlos y abandonarnos a nosotros mismos, perdiendo tanto el sentido de la historia como el del presente."*⁴

Krzysztof Wodiczko

*"...de acuerdo con Lukacs, la verdad de nuestra vida social en general, como un todo, cada vez es menos reconciliable con las formas de expresión estética o de articulación a nuestro alcance. Al respecto, es posible afirmar que, si podemos realizar una obra de arte a partir de nuestra experiencia, si somos capaces de darle a la experiencia la forma de una historia que se puede relatar, entonces ya no es verdadera, incluso como experiencia individual; y si logramos entender la verdad de nuestro mundo como una totalidad, es posible que nos demos cuenta de que es meramente una expresión conceptual, pero ya no podremos mantener una relación de imaginación con ella. De acuerdo con la terminología psicoanalítica actual, nos será imposible insertarnos, como sujetos individuales, en una realidad externa a nosotros mismos que cada vez más masiva e impersonal o transpersonal".*⁵

Fredric Jameson

Esa noche, parado bajo la lluvia, el público de *Proyección Tijuana* de Krzysztof Wodiczko escuchó las historias de abuso narradas por seis mujeres que trabajan en las maquiladoras en Tijuana. Sus relatos eran un catálogo de la brutalidad infringida sobre aquellos que por cuestiones de género y la pobreza son vulnerables: la violación y el abuso sexual por parte de un miembro de la familia y un vecino; un marido infiel que maltrata y corre de la casa a su mujer; una golpiza infringida por un policía de la que un muchacho de secundaria no se podrá recuperar, y el ataque a su novia; el daño renal permanente a consecuencia de las sustancias tóxicas que se manejan en Sunrise de México, empresa manufacturera de sillas de ruedas, camas, muletas y bastones. Los detalles violentos —esos hechos que quienes perpetraron el abuso exigirían permanecieran secreto, so pena de infringir aún más daño— fueron denunciados, literalmente, a lo largo y ancho de la



brutal geometría de concreto del Centro Cultural Tijuana, el principal espacio público de la ciudad. El CECUT y la Zona Río, esa bulliciosa y elegante zona comercial que lo rodea, ocupan los terrenos en los que alguna vez estuvo Cartolandia, la zona marginal que fue destruida hace una generación cuando el gobierno, por razones no muy claras, dio órdenes de permitir que se inundara.

El acto de hablar fue capturado por un aparato diseñado para alimentar la imagen y la voz a un sistema de proyección que ocultaba cualquier belleza física o encanto de la mujer. Este aparato se utilizaba como casco/pectoral. Y la video-cámara-armadura, mediaba entre cada narradora y su público, desviando los ojos del sujeto de los de aquellos reunidos en la plaza. La cámara estaba colocada para grabar de abajo hacia arriba, enfocando hacia los orificios del rostro, húmedos de dolor. Al proyectarse sobre la enorme arquitectura convexa de 20 metros de altura, la distorsión era aún más marcada. Los rostros angustiados, con sus imperfecciones exageradas a gran escala, con las marcas y heridas fabricadas por el concreto, mostraban la vulnerabilidad a la vez que cubrían la sensualidad del cuerpo. Al invadir el espacio público con sus heridas psíquicas, las mujeres de *Proyección Tijuana* efectuaron un ritual de denuncia y ablución.

*"...el espacio público, como la democracia, no existe como tal ni puede entenderse como un hecho, como un cierto tipo de seguridad social. Estas cosas siempre son tanto un devenir "convertirse", como un venir, " viniendo, venir, futuro".*⁶

Krzysztof Wodiczko

Trece años antes, en 1988, Wodiczko había creado proyecciones paralelas en San Diego y Tijuana como parte del programa *Parámetros* del Museum of Contemporary Art: la primera noche se proyectaron sobre la fachada del Museum of Man en Balboa Park y la siguiente noche sobre el teatro Omnimax en el CECUT.⁷ Construido como el Edificio de California para la Exposición Panamá-California de 1915, la estructura que alberga el Museum of Man refleja los intereses que comparten el colonialismo, el turismo y el modernismo. Se suponía que esta extravagante construcción de 1915 iba a promover la imagen de la ciudad y, al convertirse en un brillante escaparate industrial, era heredera a las exposiciones que la antecedieron y que surgieron a partir de la creencia en el progreso de la era de la Ilustración. Si en la Europa del siglo XIX dichos eventos espectaculares anunciaban un gran nuevo mundo conformado y unido por el potencial infinito de la tecnología, en San Diego la esperanza era lograr que la ciudad se implantara en la imaginación del mundo como el primer puerto de importancia al norte del recientemente estrenado Canal de Panamá.⁸ Frente a un escenario conformado por los ornamentados edificios coloniales diseñados para la feria, el presidente de la compañía Panama-California Exposition dio por inaugurados los trabajos de ese proyecto de un año de duración con enérgico optimismo: "En esta feliz combinación de espléndidos templos, se refleja la historia de los frailes, el emocionante relato de los pioneros, la ordenada conquista del comercio, aunadas al sueño de un El Dorado, en el que la vida puede extenderse a lo ancho de esta fragante tierra de oportunidades."⁹



Maquiladoras, Tijuana

Las proyecciones de Wodiczko de 1988 entretejaban las imágenes de la opulencia y de la opresión. En Balboa Park, yuxtapuso las manos esgrimiendo tenedor y cuchillo de un hombre vestido de gala y unas manos encadenadas ofreciendo una canasta de fruta y cargando una hoz. Pero esto no fue todo. Wodiczko convirtió a la cargada arquitectura "tanto en blanco como en arma,"¹⁰ y desplegó la semiótica del gesto y del atributo a lo largo de la fachada cuyos nichos albergaban el panteón de protagonistas de la historia colonial. El teatro Omnimax, como un cenotafio de Boullée renovado, contrastaba brutalmente con la imagen que proyectó Wodiczko de un hombre con las manos arriba visto desde atrás. En este territorio cotidianamente transitado por personas indocumentadas que pretenden encontrar trabajo en Estados Unidos, mismas cuyo trabajo sostiene a los negocios agrícolas y al sector de servicios en California, el significado de este escenario en 1988, seis años antes de la construcción de la barda de acero que impide el flujo del sur al norte, era inconfundible. Subsumiendo la monumentalidad de su cascarón de concreto, la imagen flotaba como una subversión surrealista de un busto, de un retrato.¹¹

*"La globalización es el discurso más macro a nuestra disposición, en tanto que el de el cuerpo, desde el punto de vista de la forma en la que entendemos el funcionamiento de la sociedad, es indudablemente el más micro... Estos dos regímenes discursivos —la globalización y el cuerpo— funcionan como los extremos del espectro en la escala que podríamos utilizar para entender la vida social y política."*¹²

David Harvey

En primera instancia, lo que las mujeres de *Proyección Tijuana* tienen en común, es el trabajo: noventa por ciento de los trabajadores en las maquiladoras son mujeres. En segundo lugar, comparten las agresiones devastadoras que han sufrido. Parecería que ésta es la escala humana de la globalización: una mano de obra infinitamente reemplazable, con pocas alternativas y escasos recursos. Aquí se evidencian los términos crudos del poder, tal y como ha afectado las vidas de estas mujeres: se imponen la fuerza económica y la fuerza física. Se cierra el período económico que podemos delimitar entre la Exposición Panamá-California y la Propuesta 187 en California, y pasamos al nuevo que nos anuncia el TLC. Las corporaciones flotan libremente, contratando "mano de obra barata en países que no protegen los derechos civiles, humanos o ambientales y que carecen de una conciencia feminista".¹³ Y los trabajadores viven en naciones-Estados que son configuraciones que han sido trascendidas "y de las que sólo quedan las ruinas arcaicas de las primeras etapas del desarrollo de esta forma de producción."¹⁴

A la patología de esta dinámica, Wodiczko le interpuso la única fuerza que parece ser capaz de revelar e intervenir ese todo que enmarca los traumas individuales de cada mujer. Sorprendentemente, se trata del arte. Wodiczko trabajó con abogados, doctores, terapeutas y sociólogos para ayudar a las mujeres a reordenar sus vidas. Con ello no sólo intercedió en el simbolismo de la ciudad, sino también en su sistema de relaciones. El alcance que difícilmente logra cada participante —ya sea el profesional o el trabajador en una maquiladora, el observador académico o el público-de-arte-convertido-en testigo—, en lo individual, aquí se potencia: cada público es esencial para las denuncias que están haciendo, así como para las reparaciones que se proponen. Esto es metáfora y meta-foro, así como catarsis y praxis. Si la memoria contiene al pasado, entonces la conciencia, crítica e inflexible, supuestamente es presencia inevitable en el presente.¹⁵

3.-Epílogo

*"La vida entera de las sociedades en las que prevalecen las condiciones de trabajo modernas se presenta a sí misma como una inmensa acumulación de espectáculo. Todo lo que en determinado momento se vivía directamente, se ha convertido en una mera representación... En todas sus manifestaciones particulares —noticias o propaganda, publicidad o el consumo mismo del entretenimiento, el espectáculo es epitome del modelo de vida social que prevalece. Es la celebración omnipresente de una decisión que ya se tomó en la esfera de producción. Es el hecho consumado de esa decisión."*¹⁶

Guy Debord

Las primeras imágenes del primero de los seis videos de Diego Gutiérrez, eran tomas generales desde el asiento de adelante de un carro de las calles de la colonia Castle Park en San Diego y la Colonia Guerrero, en Tijuana. La voz de Gutiérrez, con el sonido acallado y rítmico de un tren de fondo, insinúa el objetivo general de su proyecto: "compartir una historia". Gutiérrez concibió un plan en el que radicaría seis meses en Tijuana para "generar las condiciones necesarias para crear una interfase entre estas dos colonias y una serie de amigos a quienes invité (uno por mes) a quedarse conmigo por un tiempo en la región". Cada mes, Gutiérrez entregaba paquetes que contenían videos a 200 casas en Castle Park y la Colonia Guerrero. Los primeros cinco videos concluían con el artista refiriéndose casualmente a su relación con el invitado que estaba por llegar a colaborar en el siguiente proyecto. Después del primer paquete de introducción, cada video subsecuente indicaba desde el principio que "lo realizamos mi amigo Héctor/Kees/María Thereza/Jen/Joris y yo". Sólo se daban los nombres de pila. Una sexta colaboradora, Jeannine, escribió "Rainbow Chronicles", una historia inventada, publicada periódicamente en *La Prensa* San Diego, en la que se entretaña la llegada de los videos a una casa con las historias inconclusas del hombre que vive ahí. Como si desafiase flagrantemente los términos de la "sociedad del espectáculo" discernidos por Guy Debord, el proyecto de seis meses de duración de Gutiérrez estaba moldeado por una subjetividad voluntariosa y extraña, que hablaba del significado de lo humano en una escala humana.

El tema de los primeros minutos del segundo video de Gutiérrez era el rumor convertido en noticia. Empieza con el fragmento de la grabación que había sido transmitido por Televisa, en la que un reportero relataba cómo la llegada de los primeros paquetes había hecho que varios residentes de la Colonia Guerrero llamaran alarmados a los medios de comunicación. La cobertura de televisión incluía entrevistas con las personas que recibieron esos misteriosos paquetes, seguidas de los comentarios del codirector de inSITE2000-01 contextualizando la obra. En ese momento el reportaje da lugar a las palabras tranquilizantes y bien articuladas, primero en español y luego en inglés, de un hombre de traje, sentado detrás de un imponente escritorio. Un texto identificaba formalmente al personaje distinguido, de presencia amistosa: Miguel Rico Diener, vicepresidente Ejecutivo de Edelman, México. "Como vecino, amigo y conocido del Sr. Gutiérrez, sólo puedo decir que es un artista muy serio con un renombre internacional que trasciende las fronteras de México, ya que también es conocido en Estados Unidos y Europa. Gutiérrez es muy original y responsable con sus proyectos artísticos, mismos que siempre desarrolla con el mayor respeto hacia las personas que involucra directa o indirectamente. También me consta su seriedad, su talento artístico y, naturalmente, su honorabilidad". La adyacencia del ámbito de lo privado y el de lo público que se sugiere por medio de la yuxtaposición del noticiario y el testimonio público/privado, salieron nuevamente a colación en la siguiente historia, la de Héctor, jardines y agaves del Istmo, cuyo objetivo era "buscar a alguien que adoptara" a dos agaves del Istmo como "pretexto para llegar a conocer a la gente a través de sus jardines". Los proyectos que se lanzaron en los videos subsecuentes resultaron estar diseñados con sorprendente precisión para fomentar la comunicación y la reflexión. La premisa subyacente del trabajo de Gutiérrez es que lo reflexivo es esencialmente un acto social que depende de la atención de otro, sea un amigo, un observador o un testigo. Al hablar de su amistad con Héctor en la primera cinta, Gutiérrez mencionó que: "Un colega del teatro alguna vez me dijo que le gustaba acercarse al escenario como 'el espacio iluminado'. Me dijo que no sólo porque físicamente lo iluminan luces y reflectores, sino porque cuando estamos sobre él nos sentimos observados y por ende conscientes de nosotros mismos."

El tercer video, realizado en colaboración con Kees —poema sobre [la] una casa pintada— se dividió en cuatro partes: las cosas perdidas; la casa pintada; ¿qué te llevarías?; las fronteras. La búsqueda de una casa chillante corrió de un lado al otro de la frontera de boca en boca. La búsqueda se convirtió en bello ejemplo de amabilidad y sociabi-

lidad y de la forma en la que creamos nuestros lugares y en la que leemos a nuestros vecinos. Haydé —“ella ayudó a Kees a buscar su casa pintada”— lo llevó al “paraíso solitario de Alfonso” y con “el hombre silencioso”. Armando, el artista/arquitecto de la colosal escultura de una mujer que también es una torre se preguntaba: “¿Es ella?” “Sí”, fue su conclusión. Las posibilidades siguieron las especulaciones de Michael, uno de los directores de inSITE2000-01; Wendell y/o Sir Winslow: Robert, que “defiende gente adentro y afuera de las cortes”: Mario, que “le pone color a las cosas” Hortencia “de Maclovio” que había adoptado uno de los agaves del Istmo de Héctor: el escritor “Robert sugirió que le preguntáramos”; Alberto: “Comimos con él en el restaurante Los Pinos, en donde “la banda toca muy fuerte”; y Guadalupe, que “trabaja en un hotel en Tijuana”. Dibujando una casa con un marcador azul, la hija de Michael explicó: “Ésta podría ser la casa pintada, ésta es la cochera, ésta la parte de arriba y ésta es la piscina. No está pintada, solamente está cubierta de luz de color”. Al final del video, Kees encontró un regalo para reemplazar lo que Wendell, con cuyas reflexiones habían abierto la primera parte había perdido: un *tuxedo* blanco de una tienda de segunda. En el cuarto video María Thereza, para quien la brevedad es importante, hizo como que se iba de aventón a San Diego desde su punto más al norte y de ahí a Tijuana desde el punto más al sur. En la quinta cinta, le organizaron una fiesta de cumpleaños a Jen en el patio de un hotel en Tijuana. Sus invitados fueron un grupo de refugiados de Irán. “Diego y yo estamos viviendo en este hotel, rodeados de gente que, como yo, viene de lejos. No entiendo su idioma, pero ellos también parecen estar esperando algo. Durante los últimos días hemos estado tratando de establecer contacto con ellos. Quizá para ayudarnos a entender lo que ellos están haciendo aquí y lo que nosotros estamos haciendo. De momento las cosas están un poco tensas”.

“Dado que el objetivo del espectáculo es lograr que un mundo que ya no podemos percibir directamente sea visto a través de diferentes mediaciones especializadas, es inevitable que el sentido de la vista asuma el sitio preponderante que anteriormente le correspondió al tacto. Por definición, el espectáculo es inmune a la actividad humana, inaccesible a cualquier revisión o corrección proyectada. Es lo opuesto al diálogo.”¹⁷

Guy Debord

La Tela Roja o el otro, el sexto y último video de Gutiérrez: “realizado por mi amigo Joris y por mí” consistió en volver a visitar a “personas que habíamos conocido en el transcurso, a consecuencia y bajo el pretexto de hacer los paquetes que han estado recibiendo.” Al intercambiar pedazos de tela roja, los participantes reflexionaban sobre el dar y recibir regalos. Joris era el intermediario de las distintas prendas extravagantes, olorosas y escogidas con picardía, que variaban de un opulento cuadrado de seda a calzoncillos de encaje: cada uno convertido en una venda para los ojos que producía una sensación de relajamiento y contemplación. Y finalmente Robert, el abogado, le preguntó a Joris qué pensaba de la tela: “La tela roja representa esta comunicación. Se podría decir que es la cosa por la que se vive, pero eso no es una sola cosa, es difícil determinar y, por ende la tela roja. Tienes esta cosa alrededor, que también se podría llamar comunicación, este hablar de esto en cierto modo es lo que estamos tratando de hacer.”

En las imágenes finales del poema sobre la casa pintada, Gutiérrez se refirió a las últimas tomas que mostraban a “un niño sentado en el puente junto a la frontera”, filmado “a petición de Kees”. Frente al muro verde, la niña en tartán rojo tocaba una pequeña guitarra y cantaba, con un bote esperando las limosnas que los extraños le daban con aprecio, resignación o lástima. Ella era gemela metafórica del niño con la maraca y una canción, parado entre los carros que están esperando a viajar hacia el norte, en una de las últimas tomas del primer video de MAMA. La imagen aparecía inmediatamente después de la escena del agente afirmando que “le dejó la política a los políticos” e inmediatamente cierra con el retrato final de los oficiales y sus perros. Ante la imagen que se oscurece de una fogata que fue encendida para dar calor, el segundo video de MAMA concluía con un eco: la canción de una pequeña pordiosera, y después el ladrido lejano de los perros.

Sally Yard es profesora en el Departamento de Arte de San Diego University, y co-curadora de inSITE 2000-01.

Notes / Notas

¹ Mauricio Dias and Walter Riedweg, Epigraph to the video projection *MAMA*, 2000. /Epígrafe del video MAMA de Mauricio Dias y Walter Riedweg.

² George Yúdice, "Producing the Cultural Economy: The Collaborative Art of *inSITE*," manuscript, 2000. Dias and Riedweg's remarks are drawn from a personal communication with Yúdice, 26 June 2000. /Los comentarios de Dias y Riedweg provienen de una conversación con Yúdice realizada el 26 de junio de 2000.

³ Prometheus, in Aeschylus, *Prometheus Bound*, translated by Philip Vellacott (London: Penguin Books, 1961), 28, 34, 27; Robert Graves, *The Greek Myths* (London: Penguin Books, 1960), 144; Michael Gibson, *Gods, Men and Monsters from the Greek Myths* (New York: Schocken Books, 1977), 33, 36.

⁴ Krzysztof Wodiczko, "Speaking through Monuments" (1988), in Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge: MIT Press, 1999), 62.

⁵ Fredric Jameson, Afterword (1992) to "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film" (1977), in Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (London, Routledge, 1992), 54.

⁶ Krzysztof Wodiczko, "Instruments, Projections, Monuments," *AA files* 43, Winter 2001, 32.

⁷ Wodiczko's *Projection on the Tijuana Cultural Center, Tijuana, Mexico* and *Projection on the San Diego Museum of Man, San Diego, California*, 1988, were sponsored by the La Jolla Museum of Contemporary Art. /Las proyecciones de Wodiczko de 1988 en el Centro Cultural Tijuana y en el San Diego Museum of Man fueron patrocinadas por La Jolla Museum of Contemporary Art.

⁸ Richard W. Amero, "The Making of the Panama-California Exposition 1909-1915," *Journal of San Diego History* (Winter 1990), 11.

⁹ —, "The Southwest on Display at the Panama-California Exposition," *Journal of San Diego History* (Fall 1990), 187. Amero also records that President Wilson's representative, Secretary McAdoo, praised the energetic inclusion of Latin America in the Exposition, which would help to create "a closer union of all the nations and peoples of the Americas." /Amero también escribe que el Secretario McAdoo, representante del Presidente Wilson, elogió la enérgica inclusión de América Latina en la Exposición, la cual crearía "una unión más estrecha entre todas las naciones y todos los pueblos del continente americano.

¹⁰ The phrase, conceived in another context, is Hal Foster's, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), 100. /La frase, concebida en otro contexto, es del libro de Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), 100.

¹¹ See Madeleine Grynsztejn's eloquent consideration of the 1988 projections [brochure, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1988, unnumbered pages]. /Ver las elocuentes reflexiones de Madeleine Grynsztejn respecto a las proyecciones de 1988 en el brochure, [La Jolla Museum of Contemporary Art, páginas sin numerar].

¹² David Harvey, *Spaces of Hope* (Berkeley, University of California Press, 2000), 15.

¹³ Masao Miyoshi, "Globalization and the University," in Fredric Jameson and Masao Miyoshi, eds., *The Cultures of Globalization* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1998), 257.

¹⁴ Fredric Jameson, "Cognitive Mapping," in Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 350.

¹⁵ See Krzysztof Wodiczko, "An interview by Bruce W. Ferguson" (1991), in *Critical Vehicles*, 185: "With the projections on monuments, I wanted to break the distance from the monument by creating something frighteningly real and living, like a ghost haunting the monument. To achieve something like the statue in *Don Giovanni*, who starts speaking of the terrible things that have happened." /Ver Krzysztof Wodiczko, "An interview by Bruce W. Ferguson" (1991), en *Critical Vehicles*, 185: "Con proyecciones sobre monumentos quise romper la distancia hacia el monumento al crear algo espantosamente real y viviente, como la presencia de un fantasma en el monumento. Quería lograr algo como la estatua en *Don Giovanni* que empieza a hablar de las terribles cosas que han sucedido".

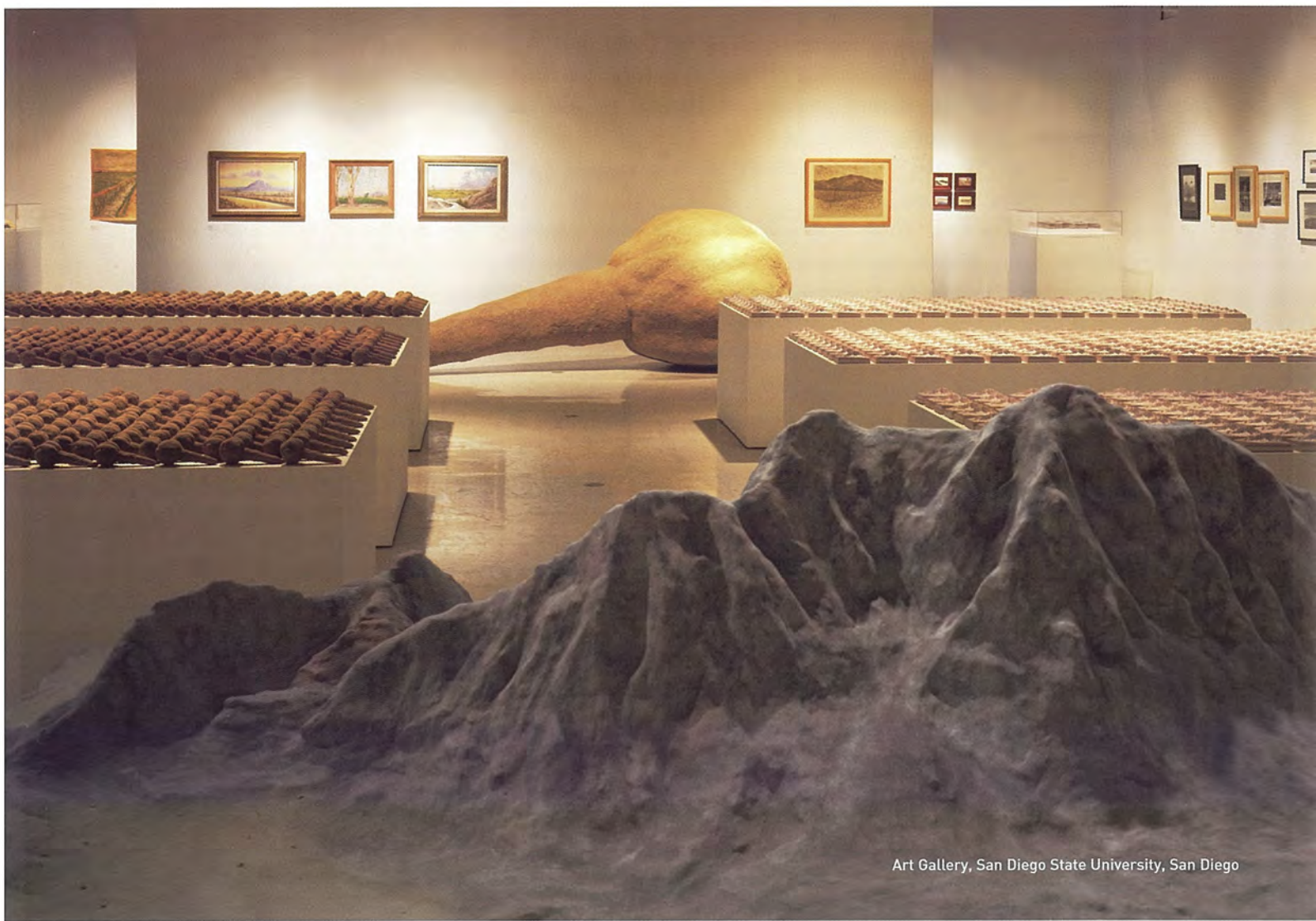
¹⁶ Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (1967) (New York: Zone Books, 1994), 12-13.

¹⁷ *Ibid.*, 17.

Allan McCollum

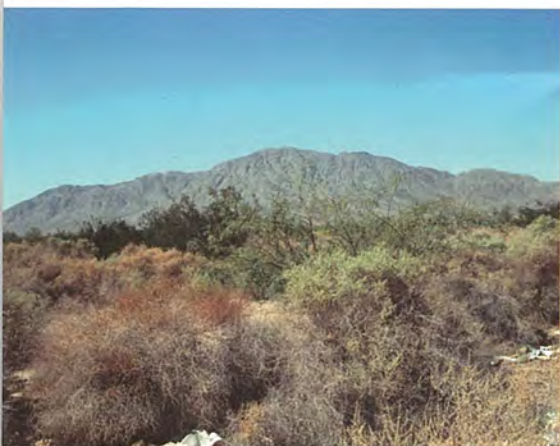
Signs of Mount Signal / Signos del Cerro del centinela

Imperial Valley, Mexicali, Calexico, and San Diego



Art Gallery, San Diego State University, San Diego

Allan McCollum desarrolló una exposición en tres partes con el tema del Cerro del centinela y los *sand spikes*: en el Museo Universitario de la UABC en Mexicali; en la Stepling Art Gallery de San Diego State University en Calexico y en el Pioneers Museum, en Imperial, California. Una combinación de las tres se exhibió en la Galería de Arte de San Diego State University, en San Diego.



Allan McCollum's project consisted of an exhibition in three parts focused on the regional importance of Mount Signal and the Sand Spike, both located in the Imperial Valley, California. The exhibitions took place at the Museo Universitario de la UABC in Mexicali, the Stepling Art Gallery of San Diego State University in Calexico, and at the Pioneers Museum in Imperial Valley. A combination of the three exhibits was shown at the Art Gallery of San Diego State University in San Diego.

¿De dónde viene el significado? Tal vez el significado de una obra de arte sea la suma de todos los significados que le ha dado la suma de los observadores. De esta forma, el significado debería adherirse a una obra de arte de la misma forma en que el significado se adhiere a cualquier otro objeto común, quizá en la forma en que una perla se va formando alrededor de un grano de arena, o quizá como una concreción de arena que crece conforme la arena se acumula alrededor de una semilla, o como una piedra de río en las arenas de un antiguo mar.

Allan McCollum, *Signos del Cerro del centinela*, Stepling Art Gallery, SDSU, Imperial Valley Campus

Where does the meaning come from? Maybe the meaning of an artwork is the sum of all the meanings given to it by the sum of its viewers. In this way, the meaning might adhere to an artwork in the way meaning becomes attached to any other common object, perhaps in the way a pearl forms around a grain of sand, or perhaps in the way a concretion might accrete around a seed, or a pebble, in the sands of an ancient sea.

Allan McCollum, *Signs of Mount Signal*, Stepling Art Gallery, SDSU, Imperial Valley Campus

"Brevemente, el lugar de origen de los *sand spikes* (picos de arena) se encuentra en una serie de cerros arenosos y bancos de arena próximos a la frontera entre México y Estados Unidos cerca del Mount Signal en Imperial county, California. Cuando estas peculiares formaciones fueron descubiertas, se encontraban sobre la superficie de la tierra. Sin embargo, pronto se observó que, en efecto, había yacimientos de estas extrañas formaciones que iban de 3 a 8 pies bajo tierra."

De: *Oddities of the Mineral World*: "The Sand Spikes from Mount Signal" por William B. Sanborn. Van Nostrand Reinhold Company, 1976.



Briefly, the original locality of the sand spikes consisted of a series of low, sandy hillocks and banks near the Mexican-American border close to Mt. Signal, Imperial County, California. When they were first discovered, many of these unique concretions were weathering out on the surface of the ground. It became apparent, however, that there actually were beds of these strange concretions 3 feet to 8 feet underground!

From: *Oddities of the Mineral World: "The Sand Spikes from Mount Signal"*
by William B. Sanborn. Van Nostrand Reinhold Company, 1976.

Tristemente, estas puntas de arena han desaparecido

Sadly, these sand spikes have now disappeared from the area entirely.

A. McCollum

"McCollum's joint examination of the ways in which both objects and communities accrue cultural importance was pursued in the Imperial Valley/Valle de Mexicali, an expansive desert region east of San Diego County and spanning the US/Mexico border. The artist was drawn to this area for two reasons. First, he was inspired by the strange geological formations, known as *sand spikes*, found at the base of Mount Signal/El Centinela, a prominent feature of the area's landscape that itself straddles the international boundary line. Thousands of these ancient sand spikes were formed as concretions—grains of sand cemented together with crystalline calcite—and lay together at the foot of the mountain, pointing westward, until they were excessively collected throughout the twentieth century. Today the sand spikes can only be found in museums and private collections."

"The result of McCollum's collaborative involvement with the valley's residents was the organization of three exhibitions that focused on the sand spikes of Mount Signal/El Centinela."

"For the exhibitions, McCollum played a dual role as curator and artist. He invited local artists in the Imperial Valley/Valle de Mexicali to exhibit drawings, paintings, and photographs appropriate to the exhibitions' theme; he included regional memorabilia, area postcards, and logos from valley businesses and institutions; and he featured actual sand spikes from his and others' collections. In addition, McCollum produced and displayed over 1,000 replicas of a sand spike from the Pioneers Museum collection and an equal number of small models of Mount Signal/El Centinela."

"He also oversaw the construction and installation of a sixteen-foot version of the sand spike and a large model of the mountain. Lastly, McCollum created a set of sixteen informational booklets that were derived from historical and scientific articles on sand spikes and the mountain."

Tina Yapelli, San Diego State University

"La propuesta de McCollum consistió en examinar simultáneamente la forma en la que los objetos así como las comunidades van acumulando relevancia cultural. El proyecto se llevó a cabo en Imperial Valley/Valle de Mexicali, una amplia región desértica del condado de San Diego que cruza la frontera de México/Estados Unidos. El área le atrajo al artista por dos razones. En primer lugar, le llamaron la atención las extrañas formaciones geológicas conocidas como "picos de arena", que se encuentran en la base de Mount Signal/El Centinela y que constituyen un rasgo distintivo del paisaje de esta área que abarca ambos



Pioneers Museum,
Imperial Valley

completamente de la región.

lados de la línea fronteriza. Miles de estos antiguos “picos de arena” se formaron como concreciones (granos de arena pegados con calcita cristalina) que yacían juntas al pie de la montaña colocadas en dirección occidente, hasta que fueron coleccionados excesivamente a lo largo del siglo XX. Hoy en día los “picos de arena” sólo pueden encontrarse en museos y colecciones privadas.”

“El resultado de la participación colectiva de McCollum con los residentes del valle fue la organización de tres exposiciones cuya temática eran los “picos de arena” de Mount Signal/El Centinela.”

“McCollum jugó un doble papel como curador y como artista en estas exposiciones. Invitó a artistas locales de Imperial Valley/Valle de Mexicali a exponer dibujos, pinturas y fotografías relacionadas con el tema de la muestra. Incluyó recuerdos, postales de la región y logotipos de los negocios e instituciones del valle, así como “picos de arena” de su colección personal y de otras. Además, McCollum produjo y mostró cerca de mil reproducciones de un “pico de arena” de la colección del Pioneers Museum y un número igual de pequeños modelos de Mount Signal/El Centinela. También supervisó la construcción e instalación de una versión de un “pico de arena” de dieciséis pies y una maqueta de gran formato de la montaña. Por último, McCollum creó una serie de dieciséis folletos informativos sobre los “picos de arena” y la montaña basados en objetos históricos y científicos.”

Tina Yapelli, San Diego State University



Imperial Valley, California



Conversations / Conversaciones

Conversations consisted of four panel discussions that centered around issues raised by inSITE2000-01. This public program was developed in response to the initial residency held in July of 1999, which brought together artists, writers, and cultural critics from the San Diego-Tijuana region and abroad to discuss the contemporary situation of this geographical region as an area of sociopolitical conflict and development, and the potential role of cultural practice within this part of the world. *Conversations* was designed to further this discussion, by inviting many of these participants to return, to investigate how the twenty-seven projects developed for inSITE2000-01 had responded to the questions raised in the initial residency. Four *Conversations* were organized, one during each of the four Exploration Weekends of inSITE held between October 2000 and February 2001.

The composition of each of the four discussions was developed out of the initiative of several individuals involved in inSITE2000-01, who invited additional intellectuals to participate, based on the particular issues they wished to investigate. Masao Miyoshi, a professor at the University of California, San Diego, developed the first *Conversation* around questions regarding the effects that the current global economy is having on university education, museum practices, and local community development. For the second *Conversation*, Ivo Mesquita, curator of inSITE2000-01, invited four international curators to discuss their experience working on public art exhibitions that focused on making the process of artistic production visible, versus simply highlighting finished art projects. The third *Conversation* was developed by Judith Barry, one of the artists participating in inSITE2000-01. This *Conversation* addressed the current state of political engagement within the arts and the traditional antagonism between aesthetics and politics. The fourth and final *Conversation* was developed by Susan Buck-Morss, co-curator of inSITE2000-01, who organized a discussion regarding the potential role that public art projects can play in developing a sense of public memory.

These discussions were held at four locations, which sought to attract their local audiences for attendance. The initial *Conversation* was held at the in(fo)SITE in downtown San Diego, followed by two *Conversations* at the Institute of the Americas at the University of California, San Diego. The final discussion was held at the in(fo)SITE at the Centro Cultural Tijuana.



All of the participants involved in *Conversations* were invited to spend several days at inSITE during the Exploration Weekends, and their presence was strongly felt within both their formal presentations and the numerous informal discussions that made each of these weekends at inSITE dynamic sites of investigation.

Conversaciones consistió en cuatro mesas redondas que giraron en torno a los temas planteados por inSITE2000-01. Este programa público se desarrolló en respuesta a la residencia inicial que se efectuó en julio de 1999 en la que se reunieron artistas, escritores y críticos culturales de la región de San Diego-Tijuana y de fuera a discutir la situación contemporánea de esta zona geográfica como un área de conflicto y desarrollo sociopolítico y en potencia cuál era el papel de la práctica cultural en esta parte del mundo. La serie *Conversaciones* fue diseñada para profundizar esta discusión, invitando a muchos de estos participantes a regresar para investigar cómo respondieron los veintisiete proyectos desarrollados para inSITE2000-01 a los planteamientos de la residencia inicial. Se organizaron cuatro *Conversaciones*, una durante cada uno de los Fines de Semana de Exploración de inSITE que se efectuaron entre octubre de 2000 y febrero de 2001.

Cada una de las cuatro discusiones se diseñó a partir de la iniciativa de varios individuos involucrados en inSITE2000-01, que invitaron a otros intelectuales a participar, con base en los temas específicos que querían investigar. Masao Miyoshi, profesor de la University of California, San Diego, organizó la primera *Conversación* en torno a los efectos que está teniendo la economía global actual sobre la educación universitaria, las prácticas museísticas y el desarrollo comunitario local. Para la segunda *Conversación*, Ivo Mesquita, co-curador de inSITE2000-01, invitó a cuatro curadores internacionales a discutir su experiencia de trabajo en exposiciones de arte público enfocadas a hacer visible el proceso de la producción artística a diferencia de las que simplemente se centran en proyectos de arte terminados. La tercera *Conversación* estuvo a cargo de Judith Barry, una de las participantes en inSITE2000-01. Esta conversación giró en torno a la situación actual del compromiso político dentro de las artes y el

antagonismo tradicional entre la estética y la política. La cuarta y última *Conversación* fue propuesta por Susan Buck-Morss, co-curadora de inSITE2000-01, quien organizó una discusión en torno al papel que potencialmente pueden tener los proyectos de arte público en el desarrollo de un sentido público de la memoria.

Estas discusiones se llevaron a cabo en cuatro sedes que pretendían convocar a sus públicos inmediatos. La primera *Conversación* se efectuó en el in(fo)SITE en el centro de San Diego, seguida por dos *Conversaciones* en el Institute of the Americas en la University of California en San Diego. La discusión final se llevó a cabo en el in(fo)SITE en el centro de Tijuana.

Quienes participaron en *Conversaciones* fueron invitados a pasar varios días en inSITE durante los Fines de Semana de Exploración, y su presencia se sintió con vigor tanto en sus presentaciones formales como en las numerosas discusiones informales que hicieron de cada uno de estos fines de semana en inSITE espacios dinámicos de investigación.

Conversation I

The University and the Museum in the Global Economy

Sunday, October 15, 2000, 2:00 p.m.

Location: in(fo)SITE, San Diego
Spreckles Theater Building

Moderator: Masao Miyoshi, *Hajime Mori Professor of Japanese, English, and Comparative Literature at the University of California, San Diego*

Participants: Serge Guilbaut, *Professor of Visual Art, University of British Columbia, Vancouver*
David Harvey, *Professor of Geography, Johns Hopkins University, Baltimore*
David Ávalos, *artist, San Diego*

Conversation II

Curating a Process: a Process of Curating

Friday, November 17, 2000, 3:00 p.m.

Co-sponsored by inSITE2000-01 and The Institute of the Americas

Location: Institute of the Americas, University of California, San Diego

Moderator: Ivo Mesquita, *inSITE2000-01 co-curator, São Paulo*

Participants: Nelson Brissac Peixoto, *curator of Arte Cidade, São Paulo*
Lynne Cooke, *curator, Dia Center for the Arts, New York*
Mary Jane Jacob, *independent curator, Chicago*
Barbara Vanderlinden, *independent curator, Brussels*

Conversation III

"the political," "the ethical," "the aesthetic," and "the spectacle"

Friday, January 19, 2001, 3:00 p.m.

Co-sponsored by inSITE2000-01 and The Institute of the Americas

Location: Institute of the Americas, University of California, San Diego

Moderator: Cuauhtémoc Medina, *independent curator and writer, Mexico City*

Participants: Judith Barry, *inSITE2000-01 artist, New York*

Catherine David, *independent curator, Paris*

David Joselit, *Associate Professor, Department of Art History and Ph.D. Program in Visual Studies, University of California, Irvine*

Conversación IV

El poder de la imagen: Intervenciones culturales en espacios posmodernos, como memoria pública

Domingo 25 de febrero de 2001, 11:00 am.

Lugar: in(fo)SITE, Tijuana, en el Centro Cultural Tijuana

Moderadora: Susan Buck-Morss, *co-curadora de inSITE2000-01, profesora de Filosofía Política y Teoría Social, Department of Government, Cornell University, Nueva York*

Participantes: Néstor García Canclini, *sociólogo,*

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México

Krzysztof Wodiczko, *artista inSITE2000-01, Nueva York*

George Yúdice, *Director de Estudios de Posgrado, American Studies Program, New York University, Nueva York*



Artist Talks

Taking advantage of the presence of artists working on their inSITE2000-01 projects in the San Diego-Tijuana region, a series of Artist Talks was developed as part of inSITE2000-01's public programming. These talks allowed the public to become more familiar with the work of several artists. Artists spoke about their previous work and discussed their inSITE projects in relation to their ongoing artistic investigations. Artist Talks were held in San Diego at The Athenaeum Music and Arts Library, the Department of Visual Arts at the University of California, San Diego, and at the University Art Gallery, San Diego State University. In Tijuana, talks were held at the Centro Cultural Tijuana, at Aula Magna, Cety's Universidad, and Centro de Humanidades de Baja California A.C.

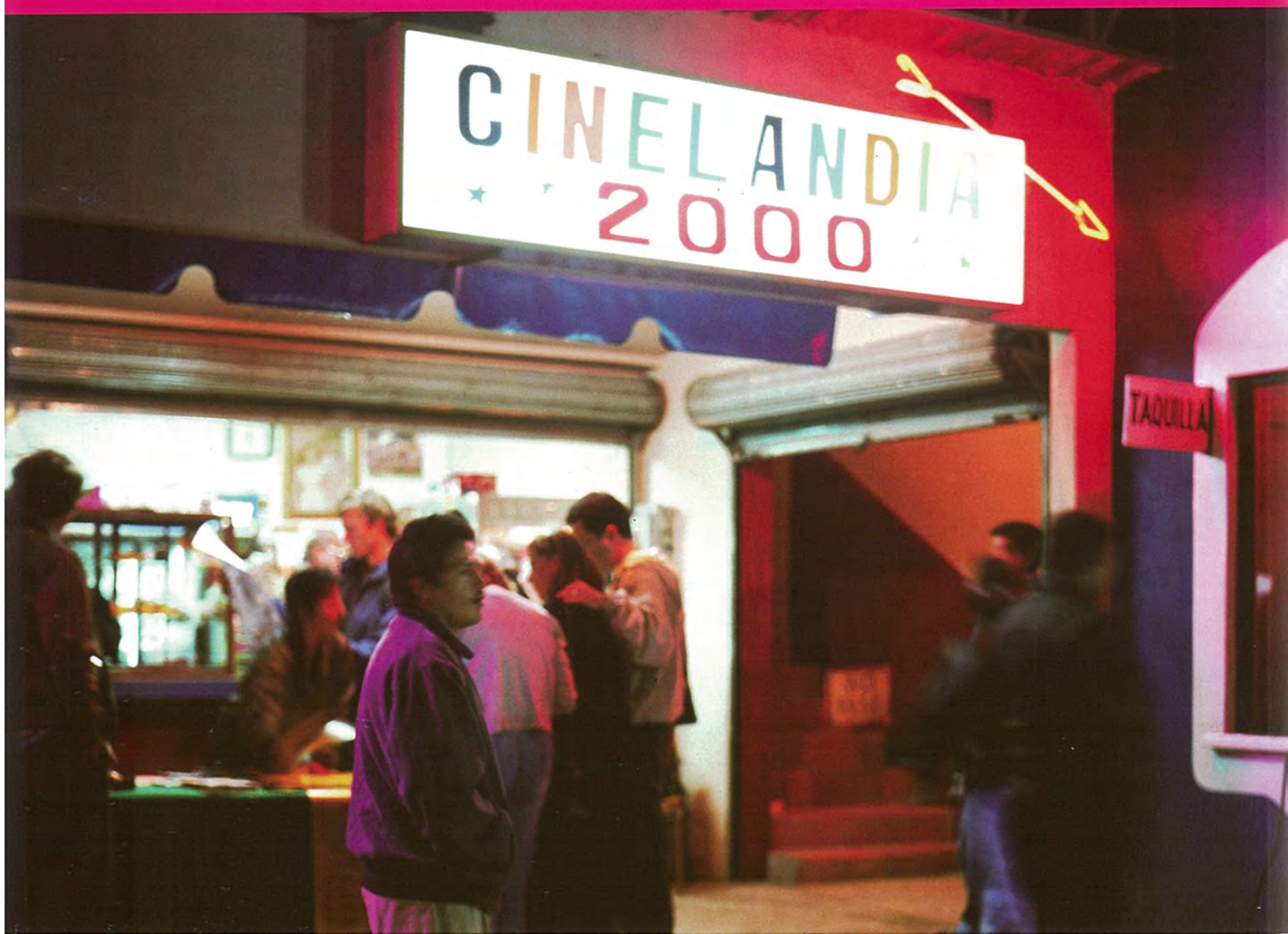
Pláticas con los artistas

Aprovechando la presencia de los artistas que desarrollaban sus proyectos para inSITE2000-01 en la región San Diego/Tijuana, se realizaron una serie de pláticas como parte de la programación pública de inSITE2000-01. Estas pláticas le permitieron al público familiarizarse con el trabajo de varios de los artistas participantes, ya que durante las charlas los artistas hablaron de su obra anterior y discutieron la relación de sus proyectos para inSITE con sus investigaciones permanentes. Las Pláticas con los artistas se llevaron a cabo en San Diego en el Athenaeum Music and Arts Library, en el Visual Arts Department en la University of California y la University Art Gallery en San Diego State University. En Tijuana las pláticas fueron en el Centro Cultural Tijuana, el Aula Magna del Cety's Universidad y en el Centro de Humanidades de Baja California, A.C.

Armando Rascón

Cine FUTURAZTLAN presenta: Film Festival with Immigration Differential
Cinelandia 2000, Mercado "El Popo", Tijuana

El artista, en colaboración con críticos de México y Estados Unidos, desarrolló un festival de cine experimental basado en el tema de la migración. El programa, *FUTURAZTLAN: Film Festival with Immigrantion Differential*, se proyectó durante cuatro noches en Cinelandia 2000, situado en el mercado "El Popo", en el centro de Tijuana. *FUTURAZTLAN* incluyó la proyección de películas, entrevistas en video con los colaboradores del artista, así como intervenciones de música y performance.



FUTURAZTLAN PRESENTA FILM FESTIVAL WITH IMMIGRATION DIFERENTI



A collaboration with various artists, critics, directors, actors, and musicians was an integral part of the project's development. Each night, the screening of the films was preceded by a variety of performances, live music, and, on one occasion, a ceremony for the "día de muertos," the day of the dead. The films included in the program dealt with the issue of immigration through comedy, documentary, and Hollywood productions. The audience for *FUTURAZTLAN* was an unusual combination of specialists interested in immigration, movie aficionados, contemporary art public, and the usual crowd of Cinelandia 2000.

The artist worked collaboratively with cultural critics from the US and Mexico to develop an experimental film festival based on the topic of immigration. *FUTURAZTLAN: Film Festival with Immigration Differential*, a four-night program, was held at Cinelandia 2000, located in an outdoor market in downtown Tijuana. *FUTURAZTLAN* included screenings of films, video interviews with Rascón's collaborators, as well as music and performance interventions.

En este proyecto colaboraron artistas, críticos, cineastas, actores y músicos. El programa incluyó diversos performances, música en vivo así como una ceremonia de Día de muertos. El artista se propuso abordar el tema de la migración en el cine desde el punto de vista de la comedia, el documental y el cine de Hollywood y realizar así un proyecto que jugara con la estructura básica de un "festival de cine". El público de *FUTURAZTLAN* conformó una interesante combinación de especialistas interesados en la temática de la migración, aficionados al cine, público de arte contemporáneo, transeúntes del mercado y el público habitual de Cinelandia 2000.



Jueves, November 2: Programa I

6:00 pm	Plaza, Performance/Ceremony
6:50 pm	Repair to Cinema
7:00 pm	"Conversation: Lourdes Portillo" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
7:05 pm	"El Diablo Nunca Duerme" Directed by Lourdes Portillo 16 mm, duración: 82 minutes, 1996
	Colaborador: Lourdes Portillo
8:30 pm	"Conversation: Victor Sorell" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
8:35 pm	"Natives" Dirigido por Jesse Lerner & Scott Sterling, 16 mm, running time: 25 minutos, 1991
	Collaborator: Victor Sorell
9:00 pm	"Conversación: María Amparo Escadón" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
9:05 pm	"Santitos" Directed by Alejandro Springall, 35 mm, duración: 90 minutes
	Collaborator: María Amparo Escadón
9:35	Begin "Open Forum"
11:00	Repair to Plaza 'closing event'
12:00	Clausura Program I

Friday, Noviembre 3: Program II

6:00 pm	Plaza, Evento de performance
6:50 pm	Repair to Cinema
7:00 pm	"Conversación: Jennifer Maytorena Taylor/Vicky Funari" by Armando Rascón, r/t 3 minutos
7:03 pm	"Paulina" Dirigida por Jennifer Maytorena Taylor/Vicky Funari 16 mm, running time: 84 minutes, 1998
	Colaboradores: Jennifer Maytorena Taylor & Vicky Funari
8:30 pm	"Conversation: Sylvia Morales" by Armando Rascón, r/t 3 minutos
8:33pm	"Esperanza" Directed por Sylvia Morales, video, duración: 48 minutes, 1985
	Collaborator: Sylvia Morales
9:15 pm	"Conversation: Rosa Linda Fregoso" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
9:18	"Jardín del Edén" Directed by Maria Novaro, 35 mm, running time: 90 minutos
	Colaborador: Rosa Linda Fregoso
10:48	Inicio "Open Forum"
11:08	Repair to Plaza 'closing event'
12:00	Close down Programa II

PRESENTA

FESTIVAL WITH IMMIGRATION DIFERENT

Sábado, November 4: Programa III

6:00 pm	Plaza, Performance/DJ Action/ceremonia
6:50 pm	Repair to Cinema
7:00 pm	"Conversación: Maria Herrera-Sobek" by Armando Rascón, r/t 3 minutes
7:03 pm	"Ni de Aquí ni de Allá" comedia with India María, 35 mm, running time: 90 minutes, 1993 Colaborador: Maria Herrera Sobek
8:35 pm	"Conversación: Paul Espinosa" by Armando Rascón, r/t 3 minutes
8:38 pm	"Uneasy Neighbors" Dirigida por Paul Espinosa, video, running time: 35 minutos, 1990 Collaborator: Paul Espinosa
9:13 pm	"Conversation: Norma Alarcón" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
9:16 pm	"Born in East L.A." comedia with Cheech, 35 mm, duración: 90 minutes Collaborator: Norma Alarcón
10:46	Inicio "Open Forum"
11:10	Repair to Plaza 'closing event'
12:00 am	Clausura Program III

Sunday, Noviembre 5: Program IV

4:00 pm	Plaza, ambiente festival, evento con d.j's
4:50 pm	Repair to Cinema
5:00 pm	"Conversation: David Maciel" por Armando Rascón, r/t 3 minutos. 5:03 pm "Break of Dawn" Directed by Isaac Arntstein, 35 mm, duración: 100 minutes, 1986 Colaborador: David Maciel
6:45 pm	"Conversation: Gustavo Vasquez" by Armando Rascón, r/t 3 minutos
6:48 pm	"Historietas de Tijuana: Máscara contra Máscara" Dirigida by Gustavo Vásquez, video, duración: 30 minutes, 1999 Collaborator: Gustavo Vásquez
7:20 pm	"Conversation: José Manuel Valenzuela Arce" por Armando Rascón, r/t 3 minutos
7:23	"Zoot Suit" Directed por Luis Valdez, 35 mm, r/ t 90 minutos Collaborator: José Manuel Valenzuela Arce
8:53	Begin "Open Forum"
9:15	Repair to Plaza 'evento de cierre'
10:00	Clausura Program IV

Gerardo Estrada

Contribución para el catálogo *Parajes fugitivos* de inSITE 2000-01 / Contribution to the catalogue *Fugitive Sites*, inSITE 2000-01.

En el año de 1993, a través de Pedro Ochoa, entonces director del Centro Cultural Tijuana, conocí a Michael Krichman y a Carmen Cuenca quienes tenían interés en buscar el apoyo de las instituciones culturales del gobierno federal mexicano para realizar un proyecto novedoso e interesante: una especie de festival de artes visuales, instalaciones y performances con el tema de la frontera.

A partir de ahí se inició uno de los más sorprendentes e innovadores proyectos de las artes visuales en los que se involucraron nuestros dos países, México y Estados Unidos, en un área particularmente rica y diversa en lo cultural que es la frontera San Diego-Tijuana. La experiencia como director del Programa Cultural de las Fronteras en el periodo de 1991-1992, me había hecho consciente de la singular relación que ahí se establece. El contraste entre dos mundos separados por un profundo abismo económico y social pero cercano en lo geográfico y, paradójicamente, en lo social también. Un mundo lleno de apariencias en donde las semejanzas se confunden con las diferencias; en donde si por un lado resulta claro definir lo que nos diferencia, no está claro saber qué es lo que nos identifica y que sin embargo en la práctica, en la vida cotidiana, parece abarcar mucho más de lo que imaginamos.

Es difícil probar que existe una cultura de fronteras específica en el área, como afirma Carlos Fuentes, pero ciertamente sí se percibe no sólo en el aire, sino también en la conciencia de los habitantes de la región. Hay algo en esa área que nos hace pensar y saber que estamos en un lugar aparte, en una especie de limbo en donde, aunque es México, no todo es México; en donde siendo Estados Unidos hay sin embargo un ánimo festivo, ya sea por lo que es "Baja" o por la expectativa de la fiesta de Tijuana de viernes y sábado por la noche.

De esa realidad retratada miles de veces por el cine, inspiradora de novelas y de algunas obras de teatro, poco se había reflejado en las artes visuales. inSITE vino a provocar que artistas de muchos lugares —de los mejores de ellos, no sólo de la región— comenzaran a reflexionar sobre el tema y nos ofrecieran diversos testimonios de gran imaginación y talento sobre lo que ahí se vive.

Un recorrido por las sucesivas ediciones de inSITE muestra la diversidad y la riqueza de esas sensibilidades. Muchos de los trabajos presentados han sido efímeros, como efímeras parecen ser las relaciones que establecen una parte de los migrantes que transitan hacia los Estados Unidos y, por otro lado, los miles de turistas que vienen a México. Sin embargo, la continua presencia de ambos fenómenos: migración y turismo, le da permanencia única e inédita en esta relación al cruce de la frontera más concurrida del mundo.


Gerardo Estrada ha sido co-Presidente de inSITE97 y de inSITE2000-01. Actualmente es Director de Cooperación Educativa y Cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.



Michael y Carmen han logrado consolidarlo logrando convocar amigos generosos que han contribuido a que permanezca y a que se acreciente la confianza en las instituciones. Es justo señalar que en México a través del Instituto Nacional de Bellas Artes encontramos en pasadas ediciones a un cómplice que ha sido una parte indispensable. Y me atrevo a decirlo sin pudor alguno, habiendo sido yo director durante este periodo, por creer en la necesidad de la permanencia de inSITE, la participación del INBA ha contribuido a que este evento haya llegado a donde hoy está. Su mayor virtud reside en que, de muchas maneras, no siempre las más obvias, este festival ha sido producto del esfuerzo de artistas y promotores culturales de ambos países. En el esfuerzo de la pareja Cuenca-Krichman de algún modo se sintetiza esa realidad que nos trasciende a quienes nos desempeñamos como funcionarios y que estoy seguro, también trascenderá, si es que el festival continúa, a quienes lo iniciaron.

inSITE nunca ha sido igual. Un evento así se distingue de otro en muchas cosas, en nuevas formas, pero inevitablemente sigue teniendo el mismo espíritu y aunque un día desaparezcan la fronteras económicas con el TLC lo cierto es que las diferentes culturas habrán de permanecer, y habrá de crecer y desarrollarse la singularidad de la región.

Mucho de lo que será la futura relación
México-Estados Unidos se vive ya en este lugar.



In 1993 Pedro Ochoa, then director of the Centro Cultural Tijuana, introduced me to Michael Krichman and Carmen Cuenca. Michael and Carmen were seeking support from Mexico's federally sponsored cultural institutions in order to mount a novel and interesting project: a kind of festival of the visual arts, installation art, and performance art—with all works addressing the theme of the border.

That meeting marked the starting point of one of the most surprising and innovative visual arts projects ever to involve our two countries, Mexico and the United States, in the particularly rich and diverse cultural landscape that is the Tijuana-San Diego frontier. My experience as director of the Programa Cultural de las Fronteras in 1991-92 had made me attuned to the singular bonds that exist in this region. The contrast between two worlds separated by a deep economic and social chasm yet joined by geography and, paradoxically, also by social ties. A world brimming with image and form, where similarities and differences blend and confound, where we can easily describe the characteristics that differentiate us yet cannot so easily explain what it is that identifies us as being of this region. Yet in practice, in our daily lives, what marks us as one society is far more encompassing than we can imagine.

Proving the existence of a specific border culture, as Carlos Fuentes has suggested, is very difficult. Yet such a culture is undeniably perceptible, not only in the atmosphere of the border but also in the consciousness of the region's inhabitants. Something exists here, at this particular place on the border, that prompts us to feel, that leads us to know that we are in a place apart, in some kind of limbo. Although this is Mexico, yet it is not Mexico. And while this may be the United States, there is a festive atmosphere, lent perhaps by the "Baja" image or the anticipation of the fiesta that becomes Tijuana on a Friday or Saturday night.

This reality—which has been captured thousands of times in films, which has inspired novelists and playwrights—has been only scantily reflected in the visual arts. inSITE came on the scene and stimulated highly talented artists from around the world—not just regional artists—to apply their prodigious imagination and talent to this theme and to share with us their diverse interpretations of the reality that is lived on the border.

A review of the consecutive editions of inSITE demonstrates the diversity and richness of these artists' sensibilities. Many of the works presented were ephemeral, as ephemeral as the connections created by Mexican workers migrating to the United States and by the thousands of tourists who visit this part of Mexico. Nevertheless, in their persistence these two phenomena—migration and tourism—accord a unique though perhaps not fully recognized permanence to the relationship that exists at this border crossing, the busiest frontier crossing in the world.



inSITE has achieved a presence in the visual arts world. Through their unceasing efforts, Michael and Carmen have constructed a network of generous patrons whose commitment to the project portends well for its consolidation and permanence, and for growing institutional endorsement. It merits mention that Mexico's National Institute of Fine Arts (INBA) has been an active and indispensable partner in past iterations of inSITE. I will even add—with all due modesty, of course, having myself served as INBA's director during this period—that INBA's involvement has been an important factor in bringing this event to the position it occupies today. inSITE's principal merit is the many, many ways—not all of which are easily discerned by an outside observer—in which this festival is the outcome of efforts by artists and cultural actors from both countries. The Cuenca-Krichman partnership in some way synthesizes this reality, a reality that raises us above the roles we play as functionaries and will, as this festival continues into the future, even transcend the efforts of its originators.

inSITE has never duplicated itself. Each edition distinguishes itself from the others in many particulars, in many new forms, yet each holds inevitably to the same spirit. Even if economic frontiers someday fade thanks to NAFTA, the cultures of the border will remain. The region's singular nature must be fostered and developed. Much of what will one day be the relationship between Mexico and the United States has already taken shape and is being lived here on the border today.

Gerardo Estrada has been co-President of inSITE97 and inSITE2000-01. He is currently Director of Cultural and Educational Cooperation at the Mexican Foreign Affairs Ministry.

Meyer Vaisman

Border Patrol

Avenida Revolución, Tijuana



"Hasta hace aproximadamente un año, en al Avenida Revolución había un famoso bar conocido como La Ballena o The Long Bar. A la entrada tenía un espejo cóncavo. Este espejo era la Tijuana histórica de los estadounidenses —una imagen distorsionada de sí mismos, cuidadosamente confeccionada para su entretenimiento que, sin embargo, se experimenta como "lo mexicano". Ahora ese bar ha desaparecido y en su lugar hay una moderna discoteca, pero la Avenida Revolución sigue allí, con sus burros pintados haciendo el papel del viejo espejo."

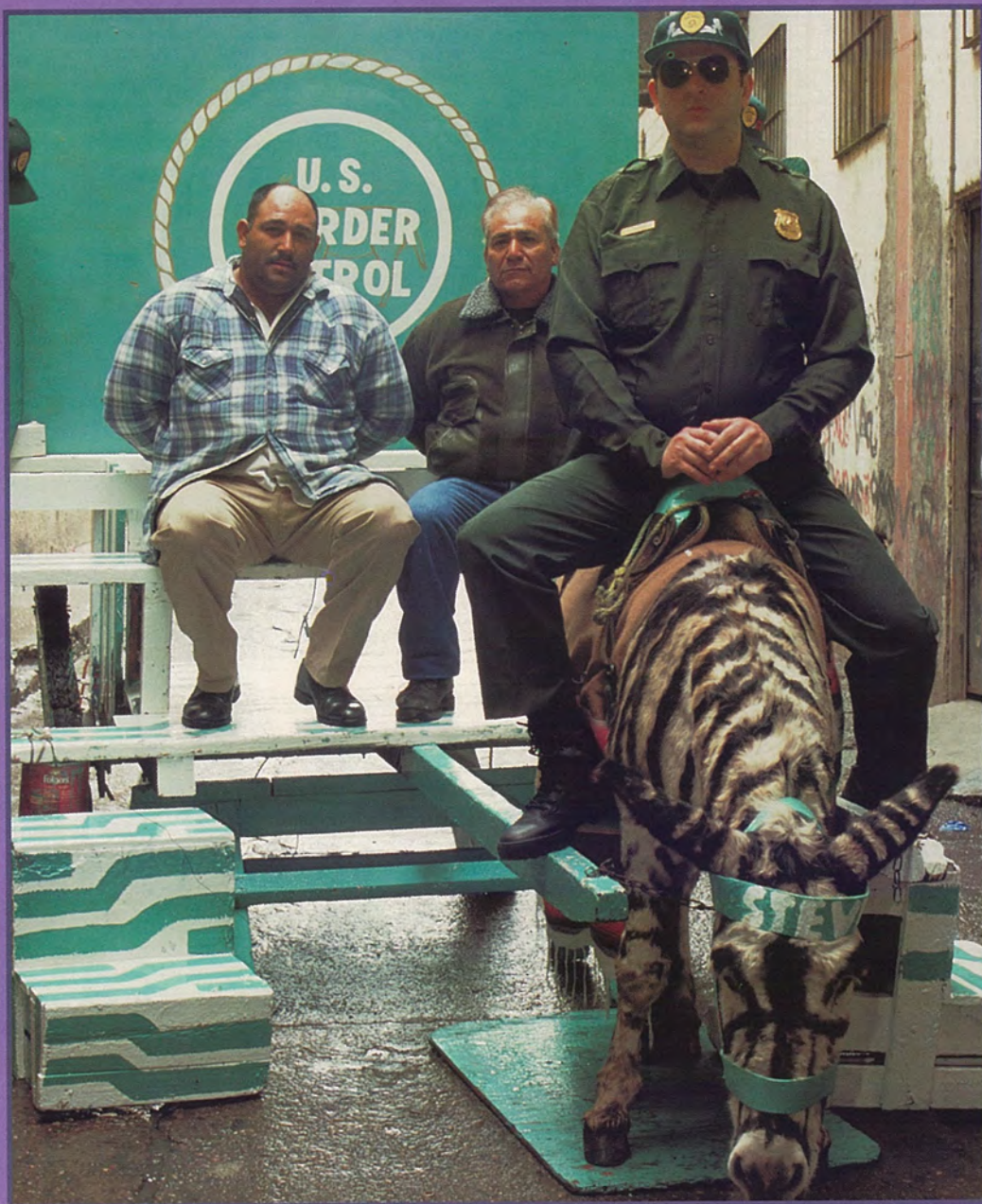
BORDER PATROL



"Until about a year ago, there was a famous bar on Tijuana's Revolution Avenue known as "La Ballena" or "The Long Bar." A concave mirror standing in its entryway encapsulated historic Tijuana as it is perceived by tourists from the United States—and reflected back their own distorted images. Strangely, even though the mirror was placed at the bar's entrance for the tourists' entertainment, they experienced it as representing something typically "Mexican." The bar is now gone and a modern discotheque has taken its place, but Revolution Avenue remains, its painted burros now filling the role that the old mirror once played."

Leslie Howard

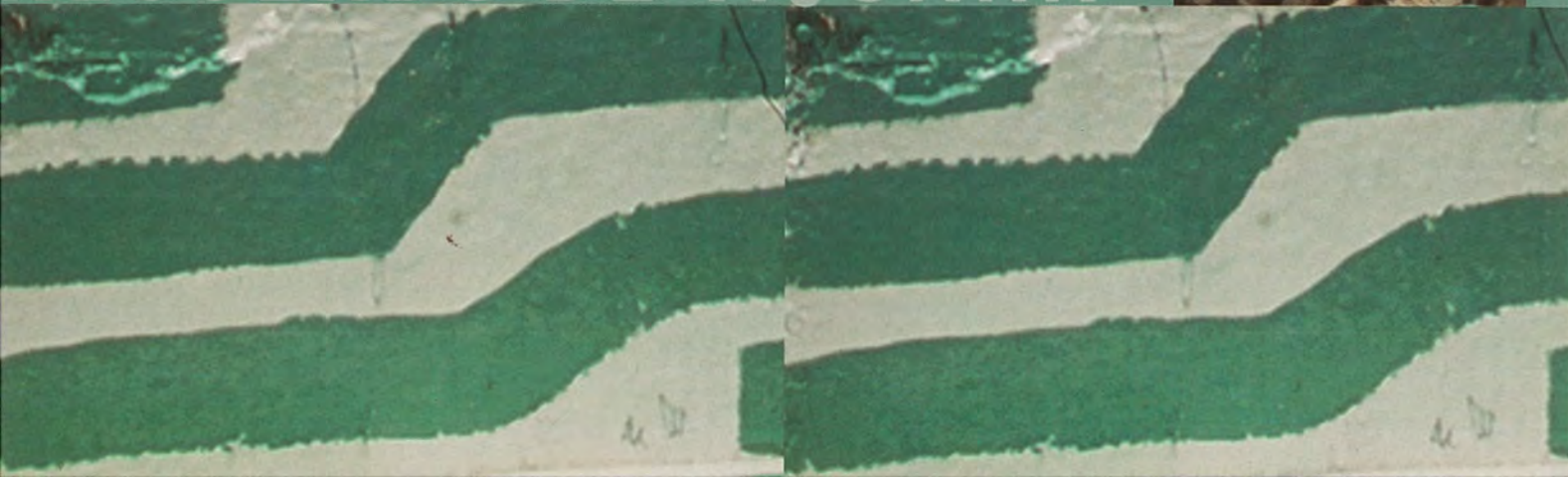




La propuesta inicial de Vaisman implicaba un performance donde él representaría a un oficial de la *Border Patrol* perdido en Tijuana con todo y patrulla. Vaisman tuvo que replantear su propuesta ya que el performance comprometía su seguridad debido al ambiente de violencia que se vivía en la frontera en ese tiempo. (Por ejemplo, en el verano de 2000 un activista político del estado de Tamaulipas —que colinda con Texas— ofreció la recompensa de diez mil dólares a quien asesinara a un policía de la patrulla fronteriza). Después de varias investigaciones, el artista decidió realizar una instalación en el centro de Tijuana: disfrazó una de las famosas cebras de Avenida Revolución —que en realidad son mulas pintadas como cebras para que los turistas se tomen fotos— como vehículo de la *Border Patrol*, y él mismo se vistió de agente de la patrulla fronteriza. *Border Patrol* se colocó durante un fin de semana en una de las esquinas de Avenida Revolución, y funcionó normalmente para que los paseantes se tomaran fotos de "Recuerdo de Tijuana".

Vaisman's initial proposal was a performance for which he would dress up as a Border Patrol agent, appearing to be "lost" driving his patrol car in Tijuana. However, this proposal posed a high risk for the artist himself due to the violent atmosphere around the border at the time. After a series of investigations, but with the original idea still in mind, the artist created an installation in downtown Tijuana, using the existing tourist attraction of the famous zebra-painted mules. Vaisman suited himself up in the border patrol uniform, and painted the zebra cart as an official vehicle. For one weekend, *Border Patrol* was located at one of the corners of Avenida Revolución and functioned normally as a photograph station for "Tijuana souvenirs."

TIJUANA SOUVENIRS
RECUERDO DE TIJUANA



La frontera es una zona en la cual, a pesar de su vértigo y movilidad,



todo sucede dentro de una extraña apariencia de inmovilidad.

Juan A. Rojas Joo



Bordo, Tijuana-San Diego



Jonathan Hernández FUSSIBLE / ToroLab

No one over 21*

Video, CD-ROM, 5'

* Sólo para menores de 21 años (N. del trad.)

Hernández trabajó en colaboración con los dj's FUSSIBLE y con el grupo creativo ToroLab en la realización de un video sobre la vida nocturna de Tijuana. La pieza revisa la noción de diversión a partir de lo permisible y lo prohibido. Hernández se interesó en hacer llegar a los adolescentes de San Diego que cruzan la frontera para divertirse en Tijuana su propia imagen mediatizada. El video se produjo en CD-ROM.

Dirección y realización: Jonathan Hernández; música: FUSSIBLE, diseño: ToroLab.

Hernández's project, *No one over 21*, culminated in the production of a music video based on night life in Tijuana clubs that cater to teenagers from San Diego. The audio component of the video has been created with the Tijuana-based Nortec music group, FUSSIBLE. The piece explores the concepts of entertainment, the permitted and the prohibited. As final product of this collaborative project, a CD-ROM including the video and the single "No one over 21" by FUSSIBLE was produced (design: ToroLab).






GET A NIGHT LIFE

ESPECTACULAR DE TIJUANA

NO ONE OVER 21

“Por la noche el panorama cambia: se cierran los comercios y las tiendas de curiosidades, y aparecen las terrazas-bar y discotecas que dan cabida y atención a una avalancha de jóvenes turistas de diferentes etnias, pero principalmente anglosajones, que acuden en busca de diversión y entretenimiento, dejando en las calles el eco de sus gritos de júbilo provocados por el alcohol.”

Nora Bringas y Jorge Castillo



“Nightfall brings a transformation. Stores and tourist shops close, yielding the spotlight to café-bars and discotheques, the chosen destinations of an avalanche of youths from many cultures, but mostly from the United States. They come looking for fun and entertainment, filling the streets with echoes of their alcohol-inspired shouts of jubilation.”

Nora Bringas & Jorge Castillo

Hernández's intent was to reach the same adolescents who go to Tijuana in search of a "night life", giving them back their own image. A CD-ROM music-video was created, *No one over 21*, which was directed by Jonathan Hernández, with music by FUSSIBLE, and design by ToroLab.



"LA REALIDAD SE ALZA DENTRO DEL ESPECTÁCULO Y EL ESPECTÁCULO ES REAL"

Guy Debord

No one over 21 de Hernández culminó en la producción de un video basado en la vida nocturna de Tijuana que frecuentan los adolescentes de San Diego. El audio de la pieza se creó en colaboración con FUSSIBLE, el grupo de música nortec con sede en Tijuana. La pieza revisa la noción de diversión a partir de lo permisible y lo prohibido. Además, como producto final de este proyecto en colaboración, se produjo un CD-ROM diseñado por ToroLab, que incluye el video y la pieza musical "No one over 21" de FUSSIBLE.

"En los días de Ritchie Valens, una iniciación estereotípica incluía la búsqueda de una experiencia sexual. Actualmente, la iniciación tijuanaense depende más bien de la oportunidad de 'andar de fiesta' con otros jóvenes de antecedentes similares a los propios, bailando en los clubes de la Avenida Revolución o en los lugares de moda situados en la Zona del Río, como el Club Oh! Sin embargo, el proceso aún incluye el sentir y ejercer ritualmente el poder del dinero —una forma de hacerlo es beberse en una noche el equivalente al salario semanal de un tijuanaense. Este ritmo, por supuesto, puede ser igualado por los juniors tijuanaenses, ya sea en los rumbos más acogedores (*tasteful*) de Plaza Fiesta o al rozarse con sus vecinos norteros en algunos de los salones de baile más *in* del momento."



"Tanto el 'gringuito borracho' de la Revolución, como su paisano chicano que lleva a la familia a beber del pozo cultural y a suplir la despensa del este de Los Angeles, y también el junior contraparte del 'gringuito' que baila en las discos y pasa el rato en Plaza Fiesta, se sitúan ritualmente dentro de un conjunto de relaciones de clase que expresa las estructuras, contradicciones y patrones de explotación de la frontera."

"WE GRASP REALITY THROUGH SPECTACLE, AND SPECTACLE IS REAL."

Guy Debord

"In the days of Ritchie Valens, a stereotypical initiation included the quest for a sexual encounter. Today, a Tijuana initiation tends more toward a chance to party with other young people from similar backgrounds, dancing in the clubs along Revolution Avenue or in popular spots like Club Oh! in the Río Zone. Nevertheless, the initiation process still retains the ritualistic enjoyment and exercise of the power of money. One way to express money's power is to consume, in the course of a single evening, an amount of alcohol equal to a full week's salary for a Tijuana resident. Tijuana's young people can also keep this pace, of course, but they tend to do so in more tasteful locales around Plaza Fiesta or—shoulder to shoulder with their U.S. counterparts—in the dance clubs seen as the 'in' places of the moment.

The drunken 'gringo' teen on Revolution Avenue, the Chicano who brings his family to Tijuana to drink from the cultural well and to stock his East Los Angeles kitchen pantry, and the Tijuana youth who dances in the disco and hangs out in Plaza Fiesta—all are encompassed ritually within a set of class relations that are expressed in the structures, contradictions, and patterns of exploitation along the border."

Leslie Howard



A Place to Begin / Un lugar para empezar

Athenaeum Music and Arts Library, La Jolla / In(fo)SITE, Tijuana, CECUT
Coordinación y museografía / Coordinated and designed by: Tobias Ostrander
A project in collaboration with / un proyecto en colaboración con: Erika Torri



A Place to Begin / Un lugar para empezar was the title of an exhibition of artist proposals for projects under development at inSITE2000-01. This exhibition opened in October at the Athenaeum Music and Arts Library in La Jolla, prior to the opening of inSITE, and then traveled to the in(fo)SITE at the Centro Cultural Tijuana in January 2001.

Responding to inSITE2000-01's interest in making the process of realizing projects visible, this exhibition presented the multiple versions of proposals submitted by individual artists. This allowed the general public to see the development of each artist's thinking and the changes that took place between the initial ideas and the finished project. The visual form of these proposals was also of interest—proposals included writings, videos, and other materials that had inspired each project, as well as written texts and drawings illustrating the site-specific projects being pursued by each artist.

Both exhibitions were installed informally, with most proposals pinned directly onto the wall. The atmosphere was one of a workshop, a place for the presentation and development of ideas, ideas on how to begin the creation of projects in the San Diego-Tijuana region.



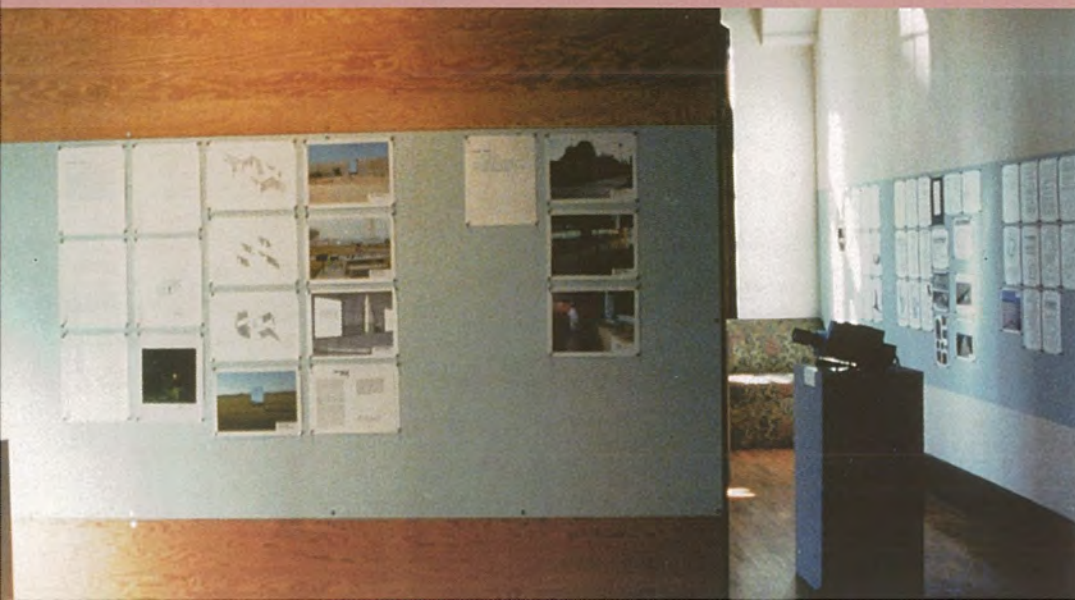


A Place to Begin / Un lugar para empezar fue el título de la exposición que reunió las propuestas de los proyectos de artistas que se desarrollaron en inSITE2000-01. Esta muestra se inauguró en octubre antes del acto inaugural de inSITE en el Athenaeum Music and Arts Library en La Jolla y viajó al Centro Cultural Tijuana en enero de 2001.

En respuesta al interés planteado por inSITE2000-01 de hacer que los proyectos fueran visibles, en esta muestra se expusieron las múltiples versiones de las propuestas presentadas por cada artista. Esto permitió al público general observar el desarrollo del pensamiento de los artistas y los cambios que se dieron entre las ideas iniciales y el proyecto final. El formato visual que tomaron estas propuestas también fue interesante, ya que incluían los textos, videos y otros materiales que habían inspirado cada proyecto, así como escritos y dibujos que ilustraban los proyectos *in situ* que cada artista desarrolló.

Ambas exposiciones se instalaron de manera informal y casi todas las propuestas se colocaron con tachuelas sobre el muro. La atmósfera era la de un taller, un espacio para presentar y desarrollar ideas, ideas de cómo echar a andar la creación de proyectos en la región San Diego-Tijuana.

T. Ostrander



Roman de Salvo

Techno-balero

Installation / Instalación. Pasaje Gómez, Tijuana



***Techno-balero* consistió en una serie de juegos**

instalados en un local comercial del Pasaje Gómez, en el centro de Tijuana. Este pequeño puesto contenía tres pantallas pseudo *high-tech*, manipuladas por medio de palancas. Las pantallas contenían fotografías de doble exposición capaces de crear un efecto de animación muy rudimentario con la imagen de un balero que debía ser ensartado por el público. El local se diseñó para integrarse en ese ambiente comercial. El balero representa para el artista una de las primeras imágenes que tuvo de Tijuana.

A POPULAR MARKET IN DOWNTOWN TIJUANA BECAME THE SITE FOR TECHNO-BALERO, inspired by a typical Mexican toy. The artist hoped to mimic the stands as well as video arcade stations. The movement of the seemingly high-tech video screens (actually low-tech “blinkies”) was produced by manipulating a joystick, which was also connected to chimes that rang in the background.



A photograph of a person from behind, standing on a checkered floor and playing a Techno Balero arcade game. The game has a colorful striped base and a dark upper section with curtains and a scalloped top. The person is wearing a dark long-sleeved shirt and dark pants. The floor is made of light and dark green tiles in a checkered pattern. The background is a dark wall with a scalloped top edge.

I guess I'm a sucker for high-tech gadgets.

Although I'm resentful of the planned obsolescence and skeptical of the revolutionary claims made on their behalf, I'm still easily lured to ogle them in the stores.

Taking stock in this seductive power, I've sought to harness it, endowing recent projects with high-tech allure to entice informal, hands-on interactions. But in these recent projects, apparently high-tech devices leave something to be desired, technology-wise. The substitutes are unplugged and basic.

This modus operandi was part of my thinking when I discovered in Tijuana, amongst the curios and souvenirs, what I called as a kid a Mexican yo-yo. Handmade, wooden and rudimentary in conception, the balero, as the toy is called in Mexico, appealed to me as a playful artifact of simpler times.

By my logic, techno and balero could make an interesting marriage. The task then was how to stage this marriage. The arcade game sits somewhere between the marketplace and theater stage in the spectrum of place archetypes. Tijuana's souvenir-hustling scene is a theatrical sort of marketplace, the natural brethren of a Techno Balero arcade game.

In the Old Curio Market of Pasaje Gómez, the passing tourist comes with vague desires and fickle attention. The environment responds with a barrage of curios and relentless sales pitches. Somewhere in this setting, discover Techno Balero, where joysticks promise excitement and wind chimes sing contentment.

R. de Salvo

Supongo que soy un vicioso de los aparatos de alta tecnología. Aunque resiento su obsolescencia programada y dudo de los logros revolucionarios que se le adjudican, siempre caigo en la tentación de entrar a las tiendas a echarles un ojo. Me he basado en su poder de seducción para tratar de aprovechar esta cualidad, utilizando el atractivo de la alta tecnología para promover interacciones directas e informales. Pero en estos proyectos recientes los aparatos dejan algo que desear en términos de tecnología de punta. Los sustitutos no están enchufados a la corriente eléctrica y son elementales.

Este modus operandi fue parte de mi pensamiento cuando descubrí, entre las curiosidades y souvenirs en Tijuana, lo que de niño yo llamaba yoyo mexicano. El balero, un juguete de madera de concepto rudimentario, me llamó la atención por ser un artefacto lúdico de épocas más sencillas. Conforme a mi lógica, lo tecnológico y el balero podrían constituir un matrimonio interesante. La tarea sería cómo escenificar este matrimonio. En el espectro de los arquetipos de lugares, los puestos de maquinitas son sitios que se encuentran entre el mercado y el teatro. El efervescente ambiente de los souvenirs en Tijuana es un mercado teatral, hermanable en forma natural al puesto de maquinitas de Techno Balero.

El turista que recorre el viejo mercado de artesanías en el Pasaje Gómez, llega con deseos vagos y escasa concentración. El ambiente responde con una marejada de artesanías para turistas y las incansables invitaciones de los vendedores a comprar. Descubra el Techno Balero en algún lugar en este ambiente en el que las palancas prometen emoción y sus sonidos repiquetean alegremente.

R. de Salvo

“En términos comerciales, Tijuana es una ciudad que en los noventa se vende en las guías turísticas como ‘un lugar donde se compra de todo, desde perfumes y licores hasta medicina sin receta médica’; la ciudad es vista como un lugar para realizar compras a buen precio y donde se vale ‘regatear’, esto es, negociar el precio de los productos en interacciones frente a frente entre turista y comerciante.”

“In business terms, Tijuana promoted itself in travel books in the 1990s as ‘the place where a tourist can buy everything, from perfume and liquor to prescription drugs without benefit of a prescription. Tourists see Tijuana as a city where they can purchase goods at low prices and sometimes negotiate even better deals in face-to-face bargaining with vendors.”



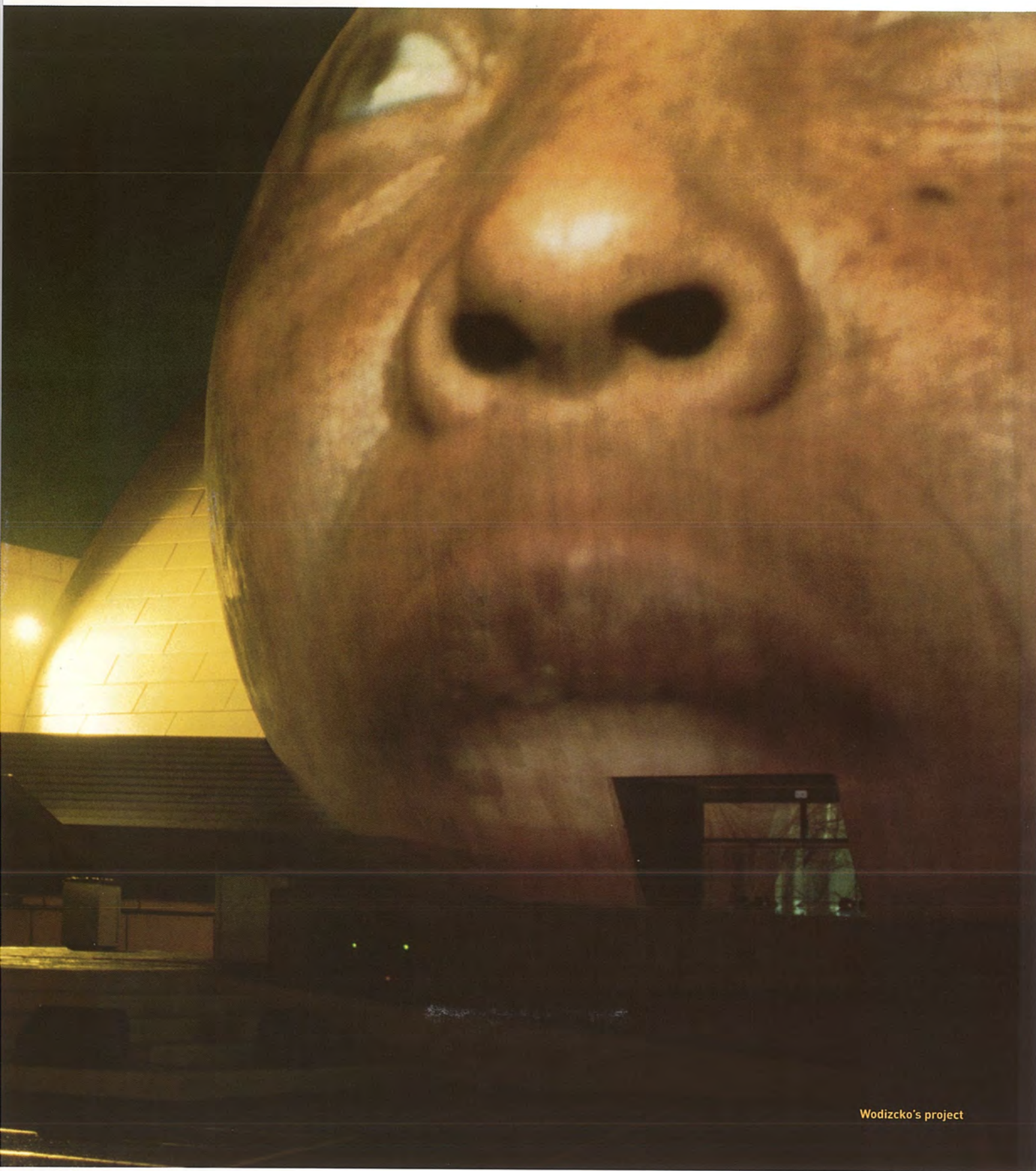


“La **industria maquiladora** se ha apoderado totalmente de las fronteras políticas, sociales, geográficas y económicas del **mundo**.”

La apertura de las fronteras
es para la consecución de **mano de obra barata**,
la **contaminación social y ambiental** y el **desgaste**
y la **explotación humanos**.”

Juan A. Rojas Joo

Las maquiladoras fronterizas exportan más de **95 mil millones de dólares anuales**, y significan más del **45%** de las ventas nacionales, especialmente en las áreas de aparatos eléctricos, maquinaria y electrodomésticos. Tijuana concentra casi un **25%** de las más de dos mil 500 industrias en ciudades fronterizas de México, y más de un **30%** del total de maquiladoras del país.



Wodizcko's project

Judith Barry

Border stories working title from one side to another*

Video Installation/ Video-instalación. Old First National Bank Building, San Diego.

4 DVD, 27'

* Historias fronterizas título de trabajo de un lado al otro (N. del trad.)

Como respuesta a la falta de espacio para el trabajo independiente en la industria de las telecomunicaciones, Barry diseñó y produjo una "red de televisión" para ser presentada en cuatro ventanas del antiguo edificio del First National Bank, en el centro de San Diego.

La artista se basó en los modelos gemelos de MTV (en su primera etapa) y Deep Dish (Paper Tiger TV). La red incorporó cortometrajes producidos en San Diego y Tijuana por la artista, así como otros trabajos realizados por videoastas locales, del país y del extranjero. Los cortos de Barry son viñetas en donde se presentan historias de intercambio que abarcan desde los temas más dramáticos hasta los más cotidianos.

As a response to what she perceives as a lack of exposure for independent film and video works, Barry took on the role of media designer/producer and created a "narrow" cast network in the four windows of the old First National Bank Building at the corner of Fifth Avenue and Broadway in downtown San Diego. Based on the twin models of MTV ('the early years') and Deep Dish (Paper Tiger TV), the network incorporated short films produced in San Diego and Tijuana by the artist, as well as work by regional, national, and international media artists. Barry's films are short vignettes regarding situations of exchange, ranging from the dramatic to the everyday.

“La exploración de la tecnología con propósitos lúdicos superiores es una de las tareas más urgentes para la creación de un urbanismo unitario que cumpla con las expectativas de la sociedad futura. La ausencia total de soluciones lúdicas en la organización de una vida social ha impedido que el urbanismo se eleve a nivel de creación, y la apariencia aburrida y estéril de los nuevos espacios habitacionales es un testimonio atroz de esta situación.”

“The exploration of technology for superior ludic purposes is one of the most urgent tasks for the creation of a unitary urbanism at the scale demanded by the future society . . . the total absence of ludicrous solutions in the organization of social life has prevented urbanism from elevating itself to the level of a creation, and the boring and sterile aspect of the majority of the new quarters is atrocious testimony of this state of affairs.”

Jean-Clarence Lambert



In situating this project outdoors on the street, I want to attract a wider audience than just the art audience which attends art exhibitions.

I hope the piece will function a little like the Situationists notion of a "détournement" (diversion) although, of course, it is conceived very differently than their interventions as theirs took place unannounced in most cases, guerrilla style. I think this strategy transposed to a reworking of medias in unexpected places can produce not a reunified experience, but a further destabilized condition which for a moment makes it impossible for the 'material of the détournement' to revert to its earlier form—hence it could be potentially liberating.



Similarly, from the Situationists I am also invoking the notion of the "dérive" (drift), a mode of experimental behavior for transient passage through varied ambiances (urban society). In conceiving of the "dérive" the Situationists attempted to tease out of the social arena its hidden aberrations and moments of resistance. This "dérive," the aimless drift through the urban landscape, offered evidence that even global capitalism might occasionally stammer in its own monologue as to the proper means of living. Baudelaire's "flâneur" could transpose into an anarchistic critic, a "dériviste," whose research might be to uncover symptoms of the breakdown in the reification of what Guy Debord coined as "the society of the spectacle." This mental activity of the "dérive" is exactly the kind of "psychogeography" that I hope to produce on the street on the corner of 5th and Broadway. In one sense it is a social landscape designed to reflect the contradictory symptoms of this environment and its inhabitants—which in, turn, could bring about the possibilities of new forms and plays of exchange, whether consciously enacted or not. The site is a border and I hope my project makes more visible the specific conditions of that border, as well as calling attention to the very different and contradictory narratives produced within the actual programming—whether it's my stories or some of the other projects and special presentations.

J. Barry



Al situar este proyecto en la calle pretendo atraer a un público más amplio que el que generalmente asiste a las exposiciones. Espero que la pieza funcione un poco como la noción situacionista de un *détournement* (desvío) aunque, naturalmente, está concebida en forma muy diferente que las intervenciones de los situacionistas, ya que, en la mayoría de los casos, éstas se llevaban a cabo sin previo aviso, al estilo guerrilla. Creo que más allá de producir una experiencia reunificada, puede llevar a una condición de mayor desestabilización que por un momento impida que el "material del desvío" vuelva a su primer formato. En potencia, esto es liberador.



De igual forma, también invoco la noción de *dérive* (deriva) de los situacionistas, que es una forma de comportamiento experimental para transitar por diversos ambientes (sociedad urbana). Al concebir la *dérive*, los situacionistas intentaron evidenciar las aberraciones y momentos de resistencia de la sociedad. Esta *dérive*, el deambular sin dirección por el paisaje urbano, les brindaba evidencias de que incluso el capitalismo global en ocasiones podía tartamudear durante su propio monólogo sobre la forma apropiada de vivir. El *flâneur* de Baudelaire podría convertirse en un crítico anarquista, un *dériviste* cuya investigación podría ser poner al descubierto los síntomas de desintegración en la concretización de lo que Guy Debord llamó "la sociedad del espectáculo". Esta actividad mental de la *dérive* es exactamente el tipo de "psicogeografía" que espero producir en la calle en la esquina de la Quinta Avenida y Broadway. En cierto sentido, es un paisaje social diseñado para reflejar los síntomas contradictorios entre este ambiente y sus habitantes, que a la vez podría devenir en la posibilidad de nuevas formas y juegos de intercambio conscientes o inconscientes. El lugar en el que se lleva a cabo es una frontera, y espero que mi proyecto resalte las condiciones específicas de esa frontera y también que llame la atención respecto a las muy distintas y contradictorias narrativas que se producen dentro de la programación misma, ya sea que se trate de mis historias o de algunos otros proyectos y presentaciones especiales.

J. Barry

“THE SPACE OF OTHERS.”

“The space of the tactic is

Thus it must play on and with a terrain imposed on it and organized by the law of a foreign power. It does not have the means to keep to itself, at a distance, in a position of withdrawal, foresight, and self-collection: it is a maneuver 'within the enemy's field of vision', as von Bulow put it, and within the enemy territory...It takes advantage of 'opportunities' and depends on them, being without any base where it could stockpile its winnings, build up its own position, and plan raids. What it wins it cannot keep. This nowhere gives a tactic mobility, to be sure, but mobility that must accept the chance offerings of the moment. It must vigilantly make use of the cracks that particular conjunctions open in the surveillance of the propriety powers. It poaches them. It creates surprises in them. It can be where it is least expected. It is a guileful ruse.”

Michel de Certeau



THE TACTIC

the space of the other.



Dion's project

Íñigo Manglano-Ovalle

Search / En búsqueda

Plaza Monumental de Playas de Tijuana

a. Radio Telescope

Curved focusing antenna composed of three primary components:

(1) antenna; (2) reflector; and (3) radio receiver

b. Radio Transmitter

Also located at the bullring the transmitter is composed of two primary components:

(1) broadcast antenna(s); (2) transmitter



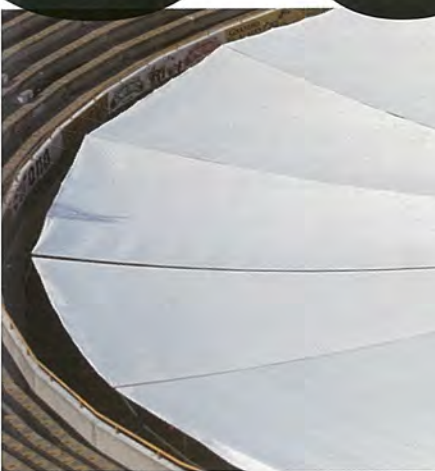
Manglano-Ovalle transformó la Plaza Monumental de Playas de Tijuana, situada en “La esquina de las Américas”, en un radiotelescopio en busca de *aliens*, para lo cual suspendió una antena y un transmisor en la plaza de toros. Las señales recibidas por la antena se transmitieron por radio, por el internet y a través de bocinas alrededor de la plaza.

“Workers in search of jobs all over the world are changing global demography in this third industrial revolution. They come, legally or illegally, from everywhere to every industrial center either in industrialized or developing nations. TNC’s (Transnational Corporations) are in need of them, though they are unwilling to provide them with adequate pay or care. Cut off from their homes, migrant workers disappear into huge urban slums without the protection of a traditional rural mutual dependence system. The struggle for survival does not allow any leisure in which to enjoy their pastoral memory. For those exploited alien workers in inner cities, consumerism alone seems to offer solace, if they are fortunate enough to have money for paltry pleasures. In Mexico City or Seoul, in Berlin or Chicago, migrants mix and compromise alongside other aliens from other regions. Neither nativism nor pluralism are in their thoughts, only survival...”

Masao Miyoshi



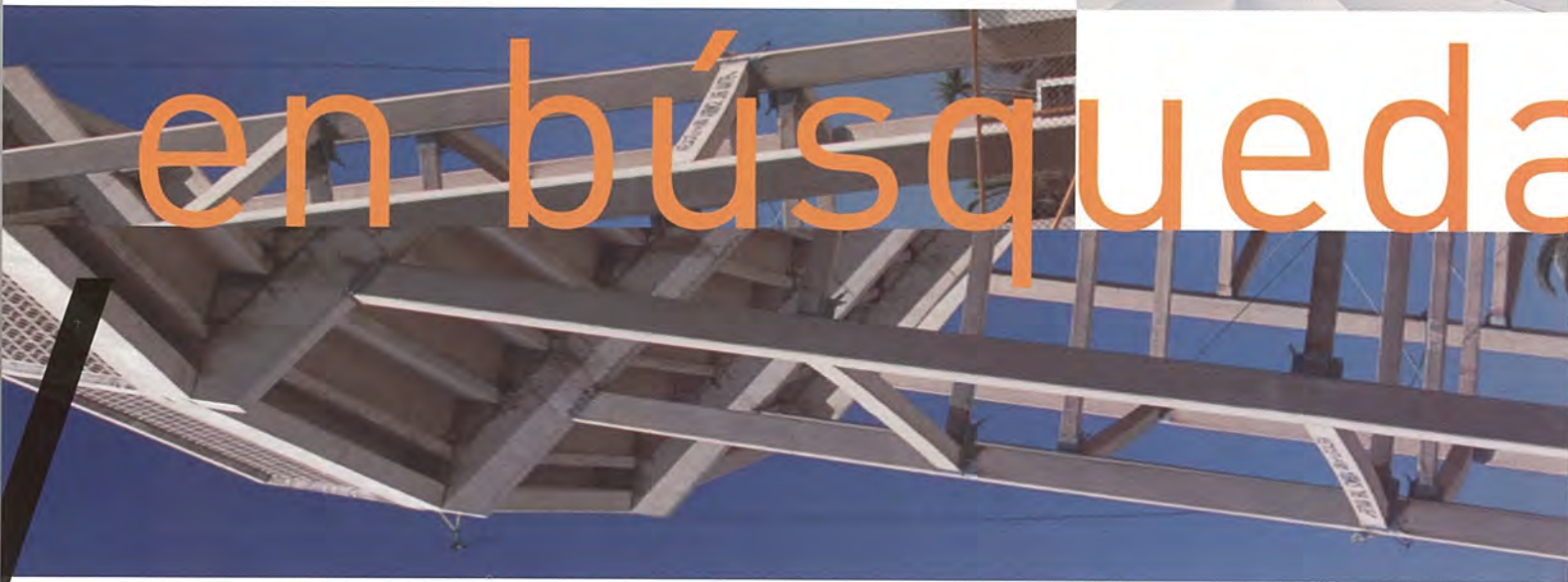
Search,



Trabajando con un productor de velas de San Diego, el artista creó un plato reflector blanco, sobre el cual colgó una antena que enviaba señales de radio al espacio. El "ruido blanco" de esta señal fue ampliado y transmitido a través de bocinas colocadas alrededor de la plaza de toros. Esta amplificación creaba una vibración física fuerte dentro de este ambiente. Durante el fin de semana de apertura del proyecto, FÚSSIBLE, el grupo de música electrónica con sede en Tijuana, le preguntó al artista si podían hacer una tocada con esta señal de radio, que dio como resultado un palomazo para los miembros de la escena musical local. El proyecto de Manglano-Ovalle hace referencia a la situación de los *aliens*, los trabajadores mexicanos indocumentados que cruzan la frontera entre Estados Unidos y México en forma ilegal en busca de una "vida mejor". Dentro de su proyecto, el artista traduce y equipara este flujo territorial, así como la búsqueda y añoranza asociadas a estos ilegales, con el interés por descubrir vida extraterrestre. El énfasis vertical de este proyecto y la forma en la que enmarca el cielo, agrega una referencia espiritual a la nostalgia de esta búsqueda, que contrasta con la fuerte horizontalidad del paisaje fronterizo en este lugar.

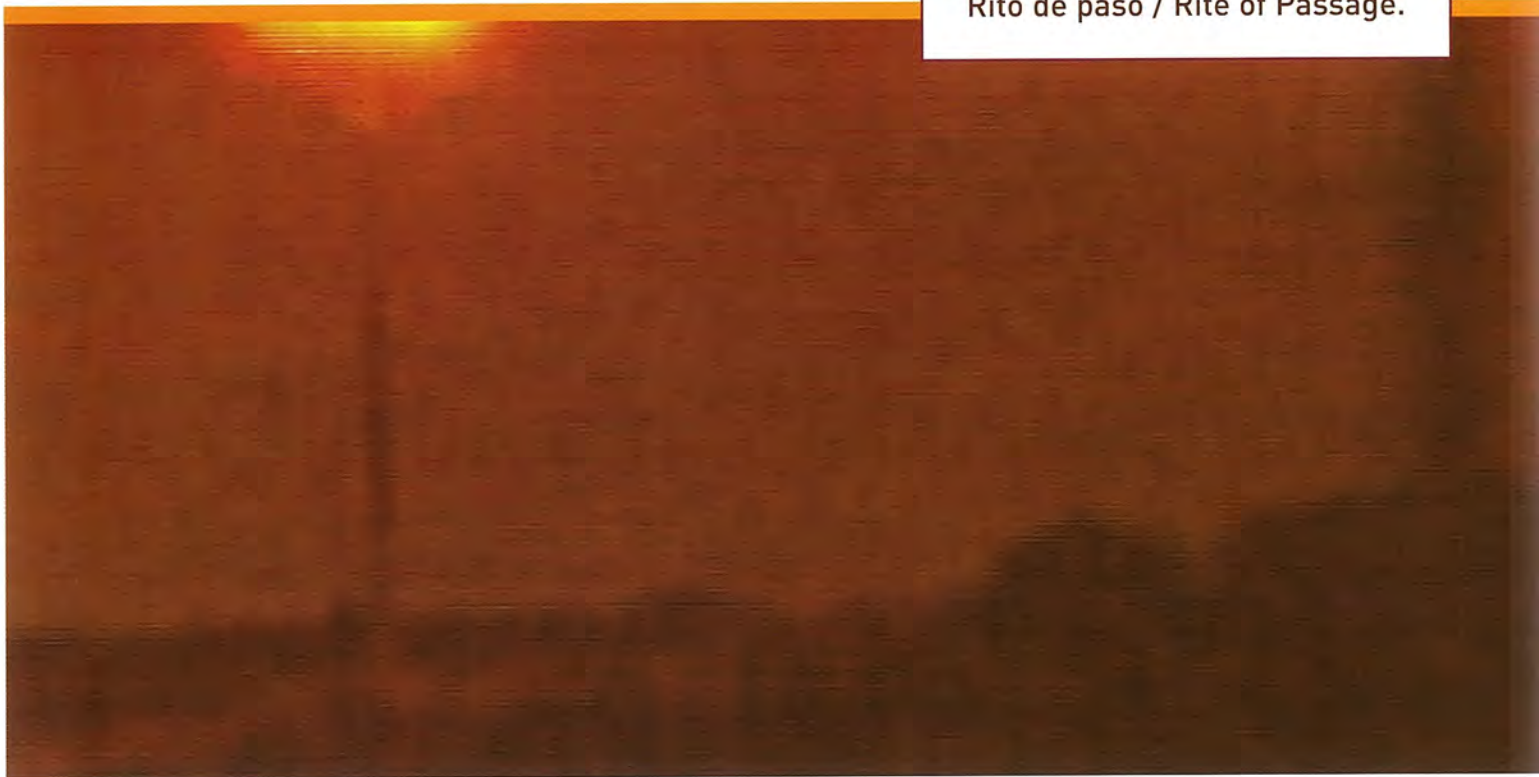
Tobias Ostrander

Manglano-Ovalle's project transformed the bullring at Playas de Tijuana, located on the border at the "corner of the Americas," into a radio telescope searching for "aliens." He suspended an antenna above the bullring and a receiving dish below. The artist broadcasted signals from space on speakers surrounding the bullring, on FM radio, and on the World Wide Web.



Working with a San Diego sail-maker, the artist created a white reflector dish, above which was hung an antenna that sent the radio signal into space. The "white-noise" of this signal was amplified and played on speakers surrounding the bullring. This amplification created a strong, physical vibration within this environment. During the opening weekend of the project, the Tijuana-based electronic music group, FUSSIBLE, asked the artist if they could jam with this radio signal, which resulted in a spontaneous concert for participants in the local music scene. Manglano-Ovalle's project makes reference to the social situation of Mexican "aliens," undocumented workers who illegally cross the US-Mexican border to look for work and "a better life." With his project, the artist equates and translates this territorial movement and the search and longing associated with these aliens, and the interest in looking for extraterrestrial life. The vertical emphasis of this project and the way that it frames the sky add a spiritual reference to the longing involved in this search, contrasting the strong horizontality of the border landscape of this site.

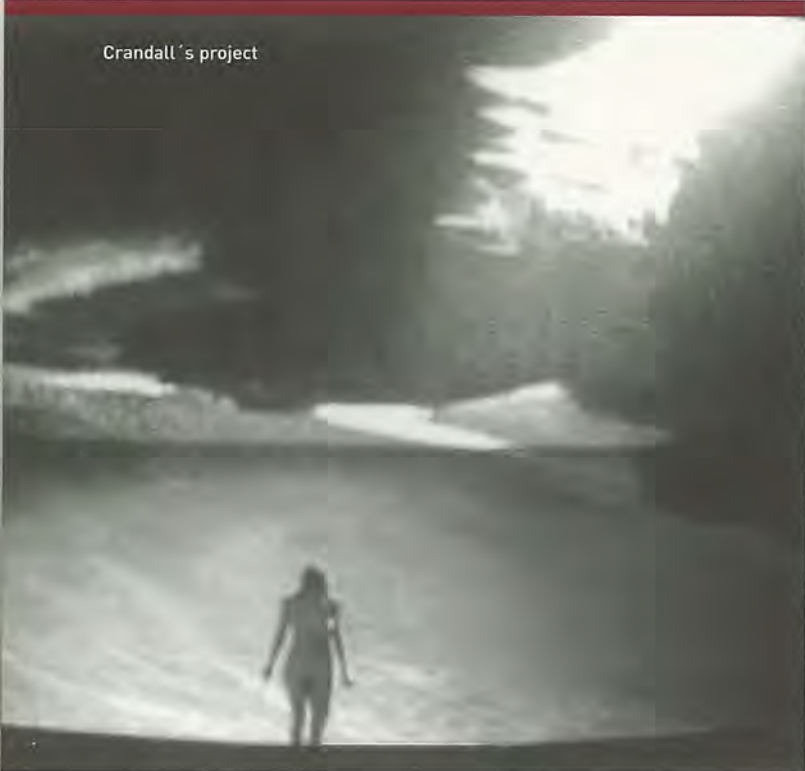
Tobias Ostrander



No crecí en esta zona. Sin embargo, he aprendido a refractarme en otra lógica. Justo lo que envidiábamos en Rick Deckard, el cazador de cyborgs de Blade Runner: asumir como entrenamiento de sobrevivencia la esmerada simulación de la réplica. Que nadie tenga acceso a tu "falla de origen". En el escaneado del cruce, cualquier imperfección podría ser delatada por la máquina. Pero somos expertos en este devenir metamórfico. Y es que el borde —lo sabían los escitas— sigue siendo blando. Con el tiempo, uno descubre estar hecho de su misma membrana, permeable y pútrida. Se aprende a traspasar sin ser visto. Quizá esa conexión interna sea la única ventaja.

Los márgenes no sólo son delimitaciones territoriales, sino también pliegues visuales, resguardos que usan el grado de (no) exposición y de presencia (mínima) como una táctica de preservación y/o de mutación identitaria. Muchos proyectos de inSITE2000-01, algunos sin proponérselo, lograron con su carácter plegado o travestido y/o con su relativa invisibilidad convertirse en un acto de deslocalización. (Deslocalización del Poder y del consumo de Poder, ¿deslocalización de lo público? Deslocalización de la frontera nacional como ficción geopolítica populista del Estado-Nación, ¿deslocalización de las identidades-clusters que emanan de esa ficción?...) Los proyectos radicalizaron el modo de problematizar lo público desde el arte a partir de tres estrategias precisas: un grado fugaz de exposición, la vulnerabilidad de un acceso desviado, casual o manipulado a "la obra" y la indeterminación sociocultural de sus tipos de público. Para lograr esto, casi todas las propuestas evadieron presentarse abiertamente a sí mismas

Crandall's project



—y por ende ser consumidas— como obras de arte. Sucedieron mayoritariamente como eventos, incluso como “eventos encontrados”, o si no como registros íntimos, escamoteando su impacto de presencia como *High Art*. La cultura global —contaminada por la tecnología— ha logrado disfrazar las categorías políticas de acceso bajo términos de visibilidad-invisibilidad. Los artistas sospechaban que en el manejo del tipo de (in)visibilidad de su proyecto estaba la clave del tipo de acceso propuesto. Nada debía propiciar que la experiencia se congelase en su consumo estético como objeto o como escenografía. Nada debía detentar una naturaleza de producto acabado en una vitrina. Los proyectos, en su mayoría, se fundieron no sólo en el soporte de espacialidades ajenas, sino que sucedieron copiando la temporalidad de otros modelos “menores”, de eventos-narrativas populares o de espectáculos “bajos”.

De este modo, también se eliminaba toda inercia simbólica en el comportamiento de los públicos, sustrayéndolos de los patrones de participación masiva —como suscribir valores de *status* previamente empaquetados—, con los que el arte usualmente plagia y usa las dinámicas del Poder.

La edición 2000-2001 de inSITE no estuvo enfocada a una espacialidad urbana esencialmente física —extensión del cubo blanco— tan afín a este tipo de intervenciones artísticas. ¿Cómo lograr superar la idea básica de frontera como metáfora postmoderna, tan cara a los curadores y a los artistas de repertorio? Trascender la idea de espacio público hacia una idea de dominio público implicaba jerarquizar la naturaleza de flujo —ese *loop* que hace de cada fuga un sitio— que es la topología ubicua de toda frontera. Se asumía una frontera líquida y omnipresente (espacio), y también diacrónica y fugaz (tiempo). Ciertamente, cada *in-between* en el mapa de esta área funciona como una frontera, que también divide y filtra espacios y tiempos privados. Parecía obvio que el paisaje local no era dos extensiones físicas a ambos lados de una barda, sino un único archipiélago titilante cuya masa, visible e invisible a destiempo, es un *network* hecho de filamentos urbanos y de vacíos periféricos. Más de 20 proyectos eligieron locaciones que, aunque detentadas simbólicamente por grupos sociales específicos, serían secuestradas de manera fulminante



Crandall's project

para una experiencia de intercambios complejos, bajo otras lógicas, otros modelos de narrativa o según códigos ajenos de evaluación. Ahí residió lo más relevante de los proyectos de inSITE: su capacidad para crear desde lo artístico —no espacios estéticos o espacios públicos esmeradamente animados, sino— efectivos dominios públicos. No buscaban adicionar *landmarks* sublimes a la trama urbana, sino provocar situaciones breves de fuerte movilidad cultural, alterando los modelos de comportamiento dominantes establecidos por el grupo social que usualmente detenta cada espacio. En ese paréntesis de malversación temporal estuvo su efectividad cívica, en la defensa de una calidad de **lo público** entendido como *work in progress*. En la intuición de que “el poder fluye en transiciones, entre dinámicas nómadas y estructuras sedentarias”, la táctica de muchos artistas resultó más cercana a la agilidad mental del *hacker* que a la persistencia radical del *squatter*. Sí, era posible crear dominios públicos en espacios privados o semiprivados o incluso sobrepuestos a reconocidas estructuras de Poder. Y por el contrario, estaba claro que no siempre los espacios públicos tradicionalmente ejercidos como plazas cívicas, son una arena política propicia para crear fricciones culturales, sino que generalmente terminan siendo epitafios de (auto)segregación social. Intervenir lugares y crear en ellos un dominio público implicaba estimular confrontaciones lúdicas y conflictos de sentido entre ajenos, no crear “espacios de encuentro”, sino dinámicas de participación efímera, aun con públicos reducidos, capaces de secretar una trama social-urbana constituida por y para identidades fluidas, en constante erosión.

Ya lo había contado. Sus padres eran de México, pero él había nacido y crecido del lado gringo. Cuando cumplió edad para cruzar solo la frontera a México, llegó a San Ysidro y tomó un taxi: Lléveme a ver las pirámides, dijo. ¿Cómo? ¿Qué pirámides? le respondió el taxista. Quiero ver las pirámides, insistió él. Quería sentir la grandeza de "su" país, subir a las pirámides. Cómo iba a ser posible que siendo Tijuana, México, no tuviera pirámides.

Si en efecto podemos quedar con Marc Augé en que "el turismo es la forma acabada de la guerra", entonces no debería ser muy difícil aceptar que el espectáculo es hoy la forma acabada de la tecnología. Todo el despliegue de poder militar de alta tecnología en la frontera Estados Unidos-México, adquiere el carácter simbólico de esta constatación. Las condiciones de la frontera son a la vez las condiciones del espectáculo. La frontera devino una más de aquellas f(r)icciones cuyo argumento —a través del mecanismo aglutinante de la simulación aceptada— es capaz de crear un excedente emocional que podríamos llamar plusvalía de identidad.

Los mecanismos de identificación masiva de todo espectáculo —especialmente en modalidades menos estetizadas pero sumamente efectivas en el fervor generoso de un público específico— sirvieron aquí para enmascarar el argumento crítico de muchos proyectos. A través de dinámicas análogas a las preestablecidas por cada tipo de espectáculo, los artistas parodiaron ese proceso de distanciamiento epistemológico que Bertold Brecht llamara "el efecto V". Fuera ello usando la mascarada de un juego deportivo, o de un *Black-Tie Dinner*, o de una función de lucha libre, o de un cruce fronterizo, o de una visita al Museo de cera, o de un paseo para ver pájaros por el Estuario... La ocupación de estos espacios, calificables como escenarios sociales preexistentes, no fue manipulada hacia una redecoración escénica, tan común en proyectos establecidos de arte público, cuando una excesiva estetización implica o busca, subrepticamente, el adormilamiento de la experiencia social. Más que la escena era la esencia del espectáculo mismo —ya previsto, y para el cual el público ya había ensayado—, lo que había sido súbitamente contaminado. Pero el público, en su fidelidad actoral, terminaba involucrándose en situaciones anómalas, que decididamente le obligaban a repensarse como individuo en el marco de tal ejercicio de transgresión cultural. El espectáculo travestido (re)producía una mirada crítica, en función no sólo de la metáfora o de la parodia de su puesta en escena, sino en función del rol travestido que terminaba jugando el propio público como coautor. Las ilusiones sociales y el consumo preempaquetado de estatutos de identidad, fueron la diana de este ejercicio crítico que calificaría como *dominio público*.

Hay —y no es sólo fantasía del migrante o del turista— otras dimensiones del espectáculo en el área de San Diego-Tijuana. En efecto "Tijuana es una colonia de Tokio...", y reinscribe su viejo exotismo colonial ahora como disfunción urbana postmoderna. San Diego es, a su pesar, "el barrio más elegante de Tijuana", presa de la utopía controlada del *Small American Town*, ahora atomizada en suburbias exclusivas. Los imaginarios urbanos de ambas ciudades se han ido modelando uno al otro, a manera de cosmogonías contrapuestas. El espacio social reducido a *landmarks* y no activado como dominio público. Estos *landmarks* urbanos —y hasta el hábitat— convertidos en espectáculo, y los "extraños" —aquellos con los que evitamos toparnos— convertidos (como concesión) en espectadores. *Ciudades invisibles* que han ido pautando el (des)prestigio de sus espacios públicos urbanos según modelos temáticos,

como una gran producción de riesgo, tentación y curiosidad ilimitados, o como un paraíso corporativizado con jardineros mexicanos. ¿Cómo alterar las diálecticas sancionadas como “correctas”, entre lo público y lo privado? ¿Cómo construir desde el arte un dominio público al seno de estas cartografías? ¿Sustituye acaso al dominio público la parafernalia de una identidad nostálgica? ¿O es posible reducir la vitalidad urbana a un programa cultural exclusivo de entretenimiento para retirados en La Jolla? Parecería que no falta mucho para que Tijuana y San Diego logren estigmatizarse a sí mismas como parques temáticos, en el escenario corporativo global, donde cada modelo de vida tiende a hacer su *marketing* con los mecanismos del gran espectáculo.

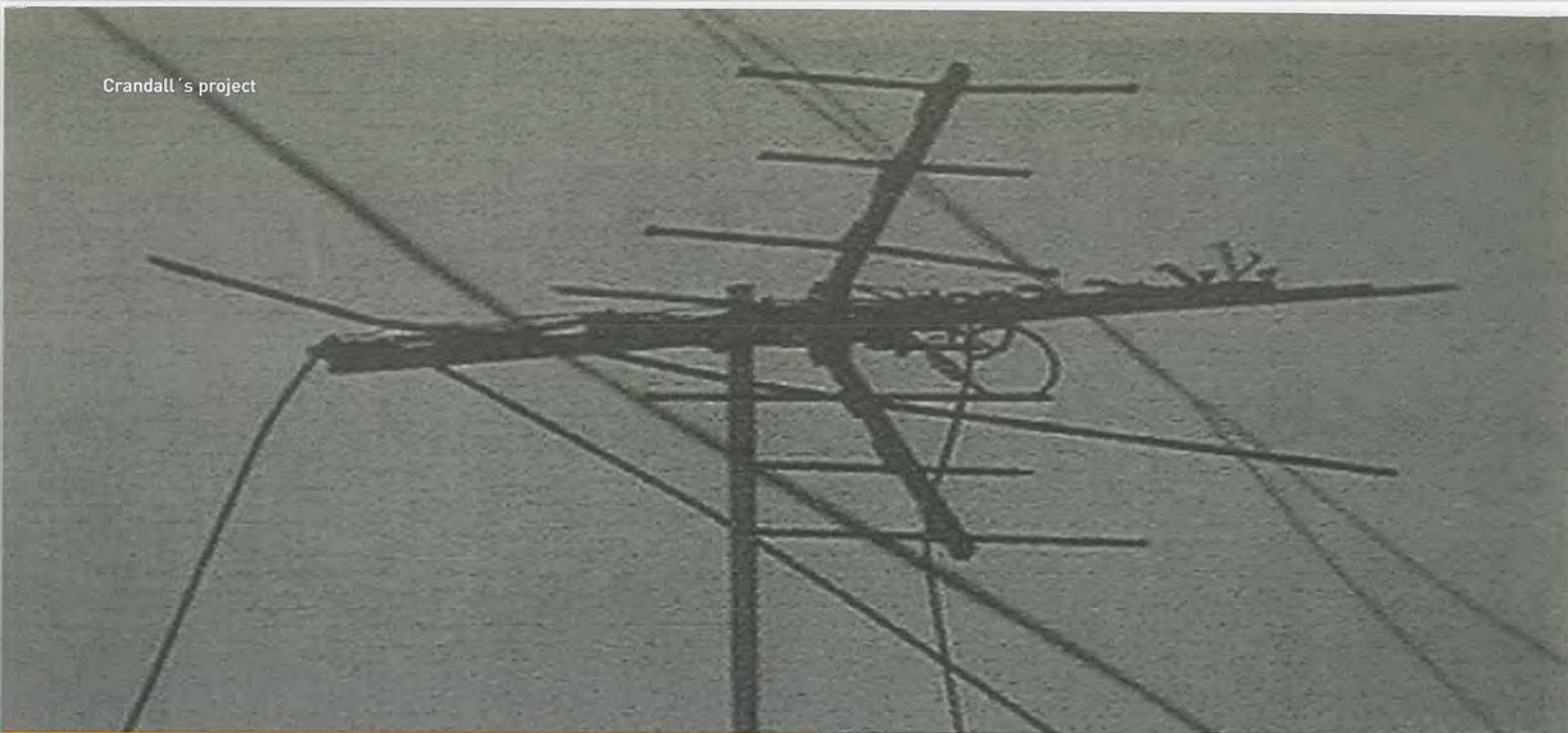
Yo también crecí en una ciudad-frontera. En esa no hay border crossing card, ahí los cadáveres de los migrantes nunca se recuperan. Se los traga el mar, cercenados por los tiburones o por las AK-40. En La Habana nadie lee sus nombres en los diarios, ni ponen cruces en el borde, mueren sin contabilizar, silenciados por el poder, aunque envueltos por el manto de la Virgen de Regla...

Es sintomático que San Diego mire al mar y Tijuana mire a la frontera. ¿Habla esto de la expansión cachonda o no de sus identidades urbanas, de los escenarios abiertos y cerrados de la seducción y de los objetos de deseo que alimentan los imaginarios de sus habitantes? ¿Acaso también refiere esta geografía humana a la sustitución de las pulsiones urbanas más vitales por las simulaciones seductoras de la industria del espectáculo? ¿Acaso el debilitamiento de los dominios públicos emana de nuestra inercia como espectadores ante la creciente corporativización del deseo? ¿Han sido permeados nuestros imaginarios de identidad por *clusters* identitarios, a fin de convertirnos en eficientes consumidores de poder?

Esta compleja dimensión, cuya energía también se traduce en configuraciones territoriales, es consecuencia sin duda de los movimientos migratorios en el área, de las dinámicas de producción y consumo, y de las relaciones paradójicas entre los intereses empresariales y las implicaciones culturales de subsecuentes alteraciones demográficas. Las estructuras territoriales fronterizas deberían determinar estrategias culturales más específicas en torno a eso que llamamos geografía humana. Las consecuencias de estos procesos de resistencia, integración, contaminación y dependencia, propio de la dinámica demográfica y poblacional del área, no sólo se reflejan en la mancha urbana y en la proliferación de núcleos periféricos, sino en las determinaciones individuales del hábitat y en la imposición de modelos culturales de vida que tienden a expandir o a reprimir el dominio público.

Esta dirección política —en el antiguo sentido de *ética de la polis*— es la que distingue y compromete a inSITE como un proyecto único de arte contemporáneo al interior convulso de un paisaje urbano enrarecido.

Nubes de tierra borran la enorme masa opaca de una ciudad de tablarroca y de láminas de zinc. Islotes de césped transgénico adornan los huecos de golf. Hay códigos de acceso restringido y enormes banderas de Taco Bell. Fuera y dentro de esas murallas, todo lo vigila el satélite...



I didn't grow up around here. But I have learned how to bend myself to a different logic. The same strategy that we admired in Rick Deckard, the policeman tracker of genetically engineered beings, in Blade Runner: the replicant's meticulous simulation of a human as a strategy for survival. Don't let anyone discover your "lack of origin." Take care when you cross the border, lest high-tech devices detect your imperfections and sound the alarm. But we have become experts in metamorphosis. And the border—as the Scythians knew well—remains pliant. With time, we realize that we too are fashioned of this same membrane—permeable and decomposing. One learns to move from one side to the other invisibly. Perhaps this innate connectedness is our only advantage.

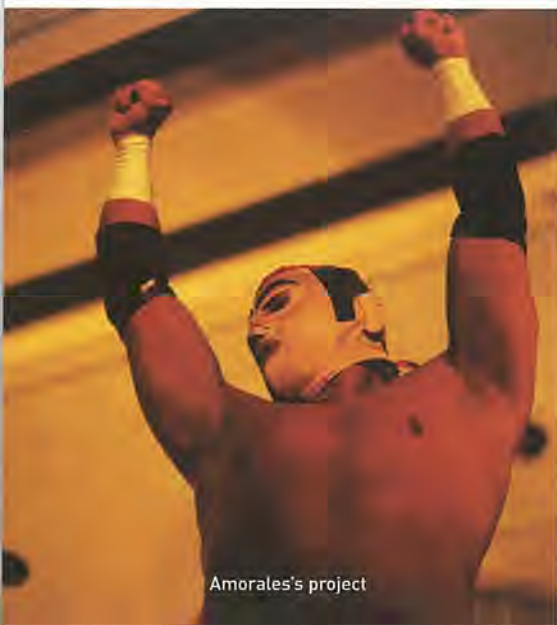
Boundary lines are more than territorial delimiters; they are visual folds, places of refuge that employ degrees of (non)exposure and (minimum) presence as tactics for self-preservation and/or mutations in identity. Many projects in inSITE2000-01—some intentionally, some not—have, through their folded, disguised essence and / or their relative invisibility, transformed themselves into acts of delocalization. (Delocalization of Power and the consumption of Power. Delocalization of what is public? Delocalization of national border as a populist geopolitical fiction of the nation-state? Delocalization of the identity clusters that emanate from this fiction?) These projects radicalized the way in which we question what is public in art. They did so by means of three specific strategies: the ephemeral nature of the exhibit, the vulnerability that circuitous access—both spontaneous and planned—accorded to "the work," and the indeterminate sociocultural nature of its publics. To achieve their end, nearly all of the installations avoided presenting themselves, and being perceived as, works of art. They succeeded mainly as events, as "found events," or, alternatively, as intimate markers, cunningly concealing the impact of their manifestation as *High Art*. Global culture—infiltrated by technology—has managed to disguise political channels of access beneath a duality of visibility-invisibility. The artists rightly surmised that crafting (in)visibility within their projects would yield



Travesti Show, Tijuana

the key to the kind of access they sought. Nothing would permit the experience to congeal into a comprehension of the work as object or scenography. Nothing would freeze it as a finished product under glass. Not only were the majority of projects founded on the premise of unknown space; they also [successfully] incorporated the temporality of other, “lesser” models—popular narrative events or low-brow spectacles. This approach also erased all trace of symbolic inertia in the public’s response, drawing the observer away from set patterns of large-scale participation—such as endorsing the prepackaged status values with which art sometimes plagiarizes and employs the dynamics of Power.

The 2000-2001 edition of inSITE was not focused on an essentially urban, physical sense of space—an extension of the white cube—that is so closely identified with this type of artistic intervention. How to surmount the underlying idea of border as a postmodern metaphor, a vision cherished by curators and repertory artists? To transform the concept of public space into an idea of public power implied privileging the characteristic of flow—this loop in which every outlet becomes a site—the ubiquitous topology of all borders. The artists perceived a fluid border, an omnipresent [spatial] border, a diachronic and fleeting [temporal] border. Every interstice on a map of this area clearly functions as its own frontier, dividing and filtering private space and private time. It would seem obvious that the local landscape is not two distinct physical expanses on opposite sites of a fence, but a single quivering archipelago whose extent—now visible, now inexplicably hidden—is a network composed of urban filaments and emptiness. Over twenty projects chose locations that, although symbolically occupied by particular social groups, would suddenly be seized to mount an experience of complex interchange, subject to other logics, other narrative models, or unknown value systems. Therein lay the most relevant aspect of the inSITE projects: their capacity to create spaces—not artistic spaces or painstakingly animated public spaces—but spaces that were virtually public domains. They did not seek to build landmarks elevated above the urban fabric, but to catalyze the briefest instants of intense cultural mobility, transforming the established, dominant models of behavior defined by the social group that usually laid claim to each space. This parenthesis of transitory appropriation gave inSITE its civic effectiveness, in defense of “public” understood as a “work in progress.” In intuiting that “power flows in



Amorales's project

transitions, between nomadic dynamics and sedentary structures," the approach of many of the participating artists more closely paralleled the mental agility of the hacker than the entrenched stubbornness of the squatter. Yes, it was possible to create public domains in private or semiprivate spaces, and even to superimpose them on identifiable structures of Power. And, to the contrary, it was also clear that traditional public spaces like public squares are not always the most propitious political arena for stimulating cultural frictions. Indeed, these spaces generally decay into epitaphs of social (self)segregation. To engage a space and to create a domain of public power within it implies provoking jarring confrontations and incompatible meanings between strangers. Not creating "places in which to encounter others" but dynamics of ephemeral participation that can, even among a limited public, exude a social-urban fabric constructed by and for identities in flux and under constant processes of erosion.

He had already told the story. His parents were from Mexico, but he was born and raised on the gringo side. When he was old enough to cross the border on his own, he went to San Ysidro and took a taxi. Take me to see the pyramids, he said. What? What pyramids? answered the taxi driver. I want to see the pyramids, he insisted. He wanted to sense the majesty of "his" country, to ascend the stairways of the pyramids. How could it be that there were no pyramids in Tijuana, Mexico?

If we can agree with Marc Augé's assertion that "tourism is the ultimate form of war," then it follows fairly easily that spectacle is today's ultimate form of technology. The full-fledged display of high-tech military might along the Mexico-US border stands as symbolic proof of this supposition. The essence of border is one with the essence of spectacle. The border became one more f(r)iction whose polemic—through the agglutinating mechanism of entrenched simulation—can create an emotional surplus—an identity surplus value.

The mechanisms for group identification in any spectacle—especially in spectacles that rely relatively little on esthetics but prove supremely effective in eliciting a fervent response from a specific audience—served in inSITE to cloak the key argument in several projects. Adopting dynamics analogous to those predefined for the various genres of spectacle, the artists parodied the process of epistemological distancing that Bertold Brecht called the V effect. Whether disguised as sporting event, black-tie dinner, wrestling match, border crossing, visit to a wax museum, or bird watching at the Estuary... Occupying these spaces, these preexisting social dioramas, did not aim to create a stage set, the all too frequent outcome when the overstylization of public art surreptitiously seeks to dull social engagement. It was the essence of the spectacle—not its presentation, something that the audience had already anticipated and prepared for—that was suddenly perverted. Even so, the public, true to its role, ultimately enmeshed themselves in anomalous situations that forced them to rethink themselves as individuals within the framework of this exercise in cultural trespass. This spectacle in camouflage (re)produced critical



Crandall's project

observation, not only by virtue of the metaphor or parody it put in play, but also by virtue of its cross-over role that transformed its public into co-creator. The targets against which these exercises in the creation of social domain took aim were social illusions and the consumption of prepackaged definitions of identity.

This is no migrant's or tourist's hallucination; the San Diego-Tijuana region truly is pervaded by multitudinous dimensions of spectacle. Along one of these dimensions, "Tijuana is a Tokyo suburb...", recasting its former colonial exoticism as postmodern urban dysfunctionality. Perhaps to its dismay, San Diego is "Tijuana's most fashionable neighborhood," a prisoner of the utopian Small Town America, now atomized into exclusive suburban enclaves. The urban self-portraits of the two cities have interacted to shape the other, like parallel but opposite universes in formation. Social space is reduced to landmark; it is not energized as public domain. Urban landmarks—and natural habitat—are transformed into spectacle. And "those others," "those alien beings" with whom we wish not to interact, are allowed, as a consolation prize, to stand on the sidelines as spectators. *Invisible cities* that have mapped out the (non)prestige of their urban public spaces based on thematic models—enormous productions of seemingly unlimited risk, temptation, and curiosity, or as a corporate paradise complete with Mexican gardeners. How can we escape these accepted, sanctified dialectics between public and private? How can art create a public domain in the bosom of these urban cartographies? Is it that the paraphernalia of

nostalgic identity has been substituted for public domain? Is it possible to scale back urban vitality until all that is left is a cultural amalgam appropriate only for La Jolla retirees? We are rapidly closing in on the point at which Tijuana and San Diego brand themselves as theme parks on the global corporate stage, with every lifestyle marketing itself through the instruments of spectacle.

I also grew up in a border city. My city has no border crossing cards. The cadavers of our migrants are never recovered. The sea swallows them, flayed by sharks or by AK-40. In Havana no one reads their names in the newspapers, no one erects crosses at the side of the road. They die, but there is no record of their deaths. They are silenced by power even as they are enveloped in the protective vestments of the Virgin of Regla....

It is symptomatic that San Diego looks toward the ocean and Tijuana fronts on the border. Does this contrast speak to the lust for growth—or the lack of it—in their respective urban identities? Of open and closed landscapes of seduction? Of the objects of desire that feed the imaginings of their inhabitants? Does this human geography perhaps also refer to the loss of the most vital urban rhythms and their replacement by seductive simulations of the industry of spectacle? Might it not be that the undermining of public domain derives from our inertia as spectators under the sway of the growing corporatization of desire? Have our imaginings of identity been infiltrated by identity clusters, all designed to reshape us as efficient consumers of power?

This complex dimension, whose energy is also embodied in territorial constructs, is undoubtedly a consequence of the area's migratory flows, of its dynamics of production and consumption, and of the paradoxical relationships between the interests of business and the cultural implications of successive demographic shifts. The border's territorial structures should lock in the cultural strategies that so-called human geography identifies as most appropriate. The outcomes of these processes of resistance, integration, contamination, and dependence that are specific to the region's demographic dynamics are not reflected only in the urban footprint and the proliferation of outlying nuclei, but also in individual definitions of habitat and in the imposition of cultural lifestyle models that will either expand or reduce public domain.

This political trajectory—in its original sense, as resulting from the ethic of the citizenry—is the element that differentiates inSITE and engages it as a unique undertaking in contemporary art, one convulsed from within with a disappearing urban landscape.

Clouds of dirt erase the enormous opaque urban concretion of sheetrock and zinc plating. Islands of turf grown from improved seed mantle the golf course. Access is restricted to those who know the code. Huge banners advertise Taco Bell. Inside and outside these walls, everything falls under the satellite's watchful eye....

Oswaldo Sánchez is an independent curator and art critic. He lives and works in Mexico City. He served as co-curator of inSITE2000-01 and as editor of this catalog.

Rita González & Norma Iglesias

Film and Video Series / Festival de cine y video
San Diego Museum of Art, San Diego. Cinépolis, Tijuana



Para estructurar el *Ciclo de cine y video inSITE2000-01*, Rita González y Norma Iglesias utilizaron el sistema de mezclar cine y video experimentales, obras clásicas y videos de arte, hasta armar un *collage* dividido en ocho partes. La idea era construir un mapa imaginario de una ciudad imaginaria. Al unir obras que usualmente se distribuyen por medios distintos e incompatibles (cine comercial, galerías de arte, televisión, renta de videos) se creó una topografía de texturas que reflejan muchos de los espacios emblemáticos de la urbe contemporánea.





In structuring the *inSITE2000-01 Film and Video Series* González and Iglesias created an eight-part collage with the idea of constructing an imaginary map of an imaginary city by using a system that combined experimental film, video, and classic works. In joining these pieces, normally distributed through different and incompatible media such as commercial cinema, art galleries, and television, a topography of textures was created, reflecting many of the emblematic spaces of the contemporary urban sphere.



SAN DIEGO TIJUANA

13/15

noviembre
NOVEMBER

Factory / Maquiladora

Performing the Border (1999, 43 min, video) Ursula Biemann
Modern Times (1936, 89 min, 16 mm film) Charles Chaplin



27/29

noviembre
NOVEMBER

Traffic / Tráfico

México 2000 (2000, video) Sarah Minter
Perriférico (2000, 15 min, 35 mm film) Paula Markovich
Coca Cola en las venas (2000, 7 min, video) Ana Machado
Man With a Movie Camera (1929, 89 min, 6 mm film) Dziga Vertov

SAN DIEGO TIJUANA

04/06

diciembre
DECEMBER

Window Shopping / Escaparates

Reloj de arena (1998, 16 min, video) Roberto López Flores
Casual Shopper (1980-1981, 6 min, video) Judith Barry
Target (1999, 7 min, video) Animal Charm
Mudo espío mientras alguien sin saber me observa
(1999, 5 min, video) Sal. V. Ricalde/Bola 8
The Eighties (1983, 82 min, 35 mm film) Chantal Akerman



SAN DIEGO TIJUANA

11/13

diciembre
DECEMBER

Screening the Screen / Reflejando la escena

Apeshit (2000, 6 min and 30 sec, video) Leah Gilliam
Alone. Life Wastes Andy Hardy (1998, 15 min, 16 mm) Martin Arnold
Come-Ons (2000, 1 min, video) Joe Sola
Screentests #1, #2, and #3 (2000, 12 min, video) Julia Zay, Irene Gustafson
Doomsday (1999, 5 min, video) Giancarlo Ruiz
Contemporary Artist (1999, 5 min, video) Ximena Cuevas
Retrato de la generación de la crisis (1999, 8 min, video) Roberto López Flores
Contemporary Mexican Commercials
1999 (2000, 10 min, video) Roberto López Flores





SAN DIEGO TIJUANA

08/10
e n e r o

JANUARY

Spectacle / Espectáculo

Teatro Amazonas (1999, 40 min, 35 mm) Sharon Lockhart

SAN DIEGO TIJUANA

22/24
e n e r o

JANUARY

Incorporation / Incorporándonos

Bringing It to You (1999, 11 min, video) @TMark

La puerta (2000, 5 min, video) Ximena Cuevas

Anti-Climax (1969, 80 min, 16 mm) Gelsen Gas

SAN DIEGO TIJUANA

29/31
e n e r o

JANUARY

Home / Hogar

Baby Kake (1985, 6 min, video) Harry Gamboa Jr.

Baby Frost (2000, 30 min, video) Giancarlo Ruiz

Televisión (1983/1999, 2 min, video) Ximena Cuevas

La tarde de un matrimonio de clase media

(1997, 2 min, 35 mm film) Fernando León

Una familia de tantas (1948, 130 min, 35 mm film)

Alejandro Galindo

SAN DIEGO TIJUANA

2/14
f e b r e r o

FEBRUARY

Bar-Dance Hall / Cantina-Salón de baile

El lugar sin límites (1977, 110 min, 35 mm film) Arturo Ripstein

Salón de Baile "La Estrella" (2000, video)

José Luis Martín, Itzel Martínez, Sergio Brown

David Joselit

Extract of David Joselit's participation, "Spectacle and Counter-Spectacle in Media Activism of the 1960s," in *Conversation III: "the political," "the ethical," "the aesthetic," and "the spectacle."* January 19, 2001, The Institute of the Americas. University of California, San Diego.



Amorales's project

The concept of the spectacle, as theorized by the Situationist Guy Debord and others, may be defined as a *privatization of public space* accomplished through the consolidation of the mass media as a primary arena of public life.

This has led to a privatization both of mainstream party politics and countercultural resistance. In order to reach a regional, national, or transnational public in the West one must occupy the platform of the media, either "legitimately" or through guerrilla intervention.

For quite some time artists and critics have spoken of "subversion" as a means of undermining spectacular techniques of power. Subversion, like psychoanalysis, is founded in the conviction that possessing knowledge of a matrix of power—and representing this knowledge—will dissolve its hold on us.

I regard such an assumption to be naive and even counterproductive. We all know that we live in a commodified world. The question is: What should we do about it? I propose we consider the production and reproduction of "feedback" as a counter-spectacular program. The term *feedback* refers equally to rational public processes of debate and interchange, and to distracting noise which may jam a system.

During the 1960s a sophisticated media politics founded in these two tactics of feedback was already in place. It included the seizure of media time through staged "pseudo-events" by countercultural groups such as the yippies on the one hand, and multimedia environments such as Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable (EPI) on the other, in which overlapping loops of media feedback ultimately shattered or destabilized the boundaries of the self.

El concepto del espectáculo, tal y como lo teorizaron el situacionista Guy Debord y otros, puede definirse como la privatización del espacio público debido a la consolidación de los medios masivos como la principal arena de la vida pública. Esto ha llevado tanto a la privatización de las políticas de los partidos mayoritarios como de la resistencia contracultural. Para acceder al público regional, nacional o transnacional en Occidente, uno debe ocupar la plataforma de los medios, ya sea "legítimamente" o a través de intervenciones de tipo guerrilla. A lo largo ya de bastante tiempo, los artistas y los críticos han hablado de la "subversión" como el medio para debilitar las técnicas espectaculares del poder. La subversión, como el psicoanálisis, está basada en la convicción de que poseer el conocimiento de una matriz de poder, y representar este conocimiento, hará que se disuelva el poder que ejerce sobre nosotros. Considero que asumir que esto es cierto, es ingenuo e incluso contraproducente.



Todos sabemos que vivimos en un mundo mercantilizado. La pregunta es: ¿Qué deberíamos hacer al respecto? Yo propongo que consideremos la producción y reproducción de la "retroalimentación" como un programa contraespectacular. El término retroalimentación se refiere tanto a los procesos de debate e intercambio públicos racionales, como al ruido que distrae y puede hacer que el sistema se atore.

Durante los sesenta ya se llevaba a cabo una política de medios sofisticada basada en estas dos tácticas de retroalimentación. Incluía la toma del tiempo de los medios a través de "pseudoeventos" escenificados por grupos de la contracultura como los *yippies* por un lado y los ambientes multimedia tales como el *Exploding Plastic Inevitable* (EPI) (El Inevitable Plástico Explosivo) por otro, en los que los *loops* traslapados de retroalimentación de medios, eventualmente rompía o desestabilizaba los límites del yo. En su libro *Revolution for the Hell of It* de 1968, Abbie Hoffman resumió las estrategias de la siguiente manera: "La información es comercial. El programa es retórico. El comercial es la figura. El programa es el fondo...Nuestras acciones en Chicago establecieron una brillante relación figura-fondo. A la retórica de la Convención se le otorgaron cincuenta minutos de la hora y a nosotros los diez o menos reservados para los comerciales. Éramos un comercial que anunciaba la

revolución.” Las protestas de los *yippis* tomaron por asalto la plataforma de la televisión comercial e invirtieron sus valores haciendo comerciales para la revolución. Por otro lado, el *Exploding Plastic Inevitable* de Warhol, materializaba un modelo de espectacularidad de los medios en los que la televisión, el cine y la experiencia cinestésica se contrarrestaban mutuamente.

En todos sentidos, el *EPI* era un palimpsesto desorientador de múltiples cintas, ejecuciones musicales de Velvet Underground, espectáculos de luces y escenificaciones dramáticas sadomasoquistas. Tal y como Sterling Morrison, uno de los Velvets, recordaba la presentación en Nueva Jersey: “En Rutger’s (sic) todos estábamos completamente vestidos de blanco. El efecto con todas las cintas y luces que se proyectaban sobre nosotros hacía que fuéramos casi invisibles.” En esto estriba la diferencia con las manipulaciones de Abbie Hoffman. Los *yippis* pretendían lograr una posición en sus intervenciones mediáticas, en tanto que en *Exploding Plastic Inevitable*, la banda era el fondo sobre el que se reproducían mecánicamente fragmentos, a veces de ellos mismos, sobre sus cuerpos. En *EPI*, la lucha política no estaba dirigida hacia la desestabilización de los gobiernos, sino hacia la desestabilización de las formas de subjetividad que son la base de toda forma de gobierno, tanto públicas como personales. Si bien Hoffman utilizó la retroalimentación de los medios para crear comerciales para la revolución, Warhol escenificó una ruptura más profunda: el rompimiento del ego mismo.

Extractos de la participación de David Joselit, “Espectáculo y Contra-espectáculo en el activismo de los medios en los años 60’s.”, en la *Conversación III: “Lo político”, “lo ético”, “la estética” y “el espectáculo”*. 19 de enero, 2001. Instituto de las Américas. University of California, San Diego.

David Joselit es Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte y del Programa de Doctorado en Artes Visuales de University of California en Irvine.

In Abbie Hoffman’s 1968 book, *Revolution for the Hell of It*, he summarized yippie strategies in the following terms: “The commercial is information. The program is rhetoric. The commercial is the figure. The program is the ground... Our actions in Chicago established a brilliant figure-ground relationship. The rhetoric of the Convention was allotted the fifty minutes of the hour, we were given the ten or less usually reserved for commercials. *We were an advertisement for revolution.*”¹ Yippie protests seized the platform of network TV and turned its values upside down by making advertisements for revolution. Warhol’s *Exploding Plastic Inevitable*, on the other hand, materialized a model of media spectatorship in which television, film, and kinesthetic experience mutually de-realized one another.

By all accounts the *EPI* was a wildly disorienting palimpsest of multiple films, musical performance by the Velvet Underground, light shows, and S/M dramas on the stage. As Sterling Morrison, one of the Velvets, remembered regarding a performance in New Jersey: “At Rutger’s [sic] we were all dressed entirely in white.



The effect with all of the films and lights projected on us, was invisibility.”² Here is the converse of Abbie Hoffman’s manipulations. Yippies sought the position of *figure* in their media interventions, whereas in the Exploding Plastic Inevitable, the band served as a *ground* for mechanically reproduced figments—sometimes of *themselves*—playing across their bodies. In the EPI political struggle was directed not toward de-stabilizing governments, but rather toward de-stabilizing the forms of subjectivity which are the foundation of all governance—both public and personal. If Hoffman used media feedback to create commercials for the revolution, Warhol staged a more profound rupture—a shattering of the ego itself.

David Joselit is Associate Professor in the Department of Art History and the Ph.D. Program in Visual Studies at the University of California, Irvine.

Silvia Gruner

narrow-slot / sueño paradójico*

Video para dos proyectores / Video for two projectors

* hendija estrecha / paradoxical dream (N. del trad.)

Gruner trabajó en el interior de un automóvil alternadamente con una psicoanalista de Tijuana y uno de San Diego, durante una serie de trayectos entre las dos ciudades. En estos trayectos filmados y grabados, la artista crea una acción psicoanalítica, con el fin de abordar a través de la terapia y desde la voz de sus interlocutores, temas íntimos como las fronteras internas y la división de los sentidos.



What does that mean you just moved on..

Did you stop loving them?

9 What does he do in Geneva?

Are you in a relationship currently?

Tell me...

7 About the relationship...

Oh! Mhmm!

Was that painful?

yes..

1 What do you love about him?

How do you mean?

Castrating himself how?

I was gonna ask you

3 How old is he?

8 Forty six?

7 Has he ever been married?

23 An imposition

25 My sense is that you are still very involved with this man emotionally

15 What do you understand about that? about yourself

14 What attracts you to him? What keeps you involved in the relationship since he is so lousy at commitment?

20 Is he very good looking?

15 Aaaa!

3 How so?

00 Do you still see him?

21 So when you see him do you usually have a sexual relationship with him?

29 No...

08 Those relationships usually don't work very well...

24 One's in which people can make a commitment to one another and sustain that commitment over a period of time.

06 What do you think?

16 Who ever said it was easy?

03 Yeah we got the red...

22 He is pointing to me

Looking back at my work for inSITE94, *La mitad del camino*, I was looking for a specific site outside of myself to act out my "borderliness": to do an impossible task, to beautify an impossible place, to place myself in the place of the one who crosses and the one who suffers, to exert my effort, my optimism and my adaptability, my sense of otherness.

For inSITE2000-01 I wanted to make a very subjective work, dealing primarily with the idea of a divided body, the border within, divided sensations, contradiction, duality and simultaneity, longing and desire.

Silvia Gruner, Proposal



an impossible place





internal borders

Gruner's project took place while driving between Tijuana and San Diego accompanied, alternately, by a psychoanalyst from Tijuana and one from San Diego. During these filmed and tape-recorded excursions, the artist provoked a psychoanalytic interaction in which she broached—through psychoanalytic method and the voices of the interlocutors—intimate topics regarding internal borders.

Al revisar La mitad del camino, la obra con la que participé en inSITE94, noté que había buscado un sitio afuera de mí misma para reflexionar sobre mis propias fronteras internas: lograr una hazaña, hacer hermoso un lugar insoportable, colocarme en el lugar del que cruza y del que sufre, llevar mi esfuerzo, mi optimismo y mi adaptabilidad, mi sentido de otredad al límite.

Para inSITE2000-01 decidí realizar una obra muy subjetiva que lidiara principalmente con la idea del cuerpo dividido, de la frontera interna, de sensaciones divididas, contradicciones, dualidad y simultaneidad, añoranza y deseo.

Silvia Gruner, propuesta.

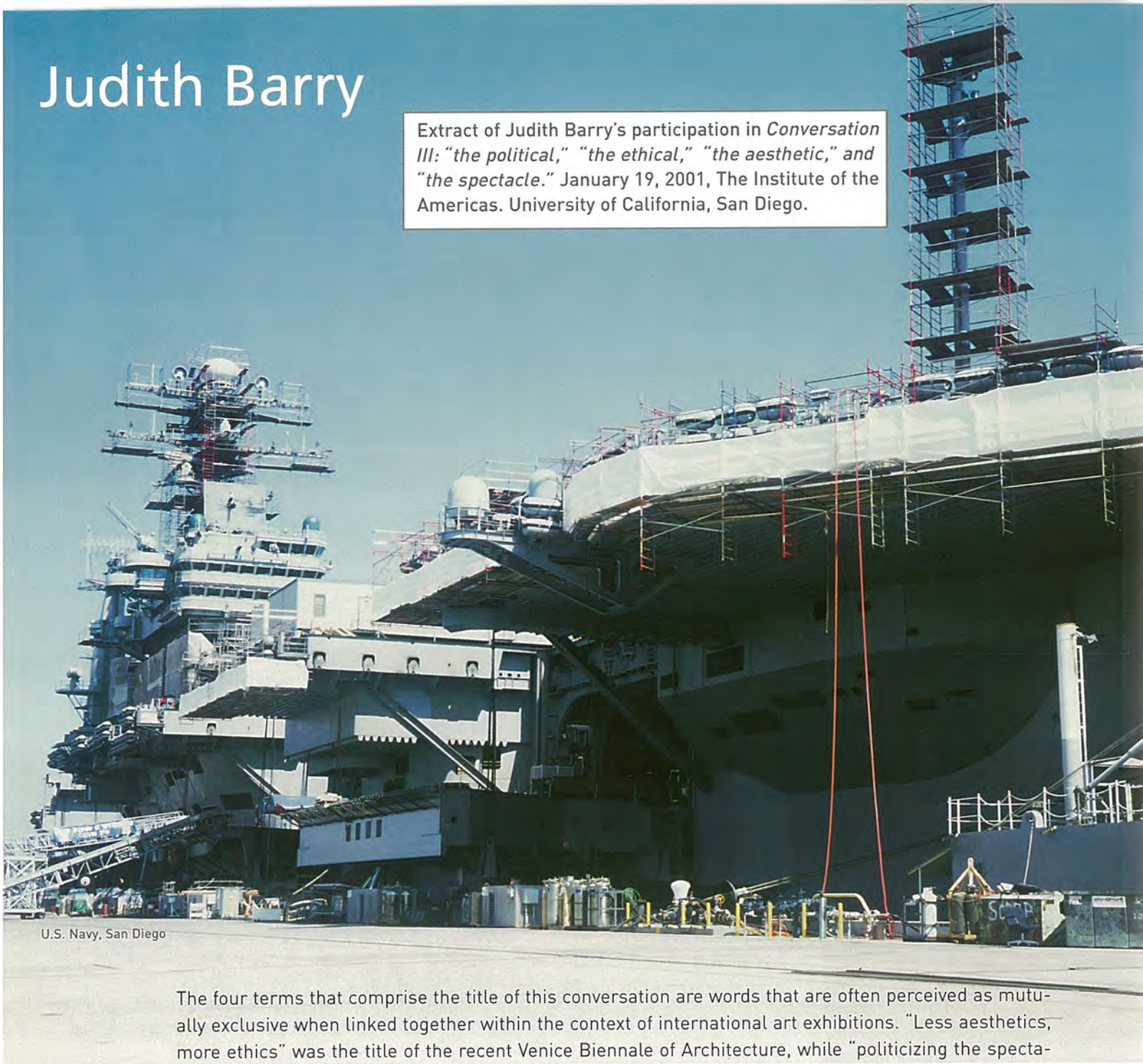


Lizette 2A || cámara parabrisas central
Tijuana → San Diego ✓

- 0:01:24:20 Traes tu pasaporte? (Silvia) ✓
0:05:49:07 (buen sonido de prender el carro!)
0:06:36:05 Buenos Días Silvia, ¿cómo estas? ✓
0:08:20:29 Como estas hoy, Silvia? ✓
0:08:45:05 Umhuan, Umhuan - ✓
0:09:25:27 Que afuera y que adentro, (Silvia)?
0:12:23:01 Cual accidente?
0:13:32:05 Como que no siempre tuviere que
estar todo bien... ✓
0:17:34:19 Que atras de toda opción hay una renuncia...
no, a algo, umhuan... ✓
0:19:36:23 Refiriéndote al movimiento del otro, como? (Silvia) ✓
0:20:25:03 como una cosa mas pasiva, de espera
de ver si entrar o no, y del otro lado
como, mas la sensación aparentemente
de mas libertad un poquito.
0:21:22:19 Que es como una parte represiva social
pero como que conecta con algo
interno, que uno puede tener tambien
represivo... ✓
0:21:55:29 De exigencia y relajamiento... (de Silvia) ✓
0:22:05:22 Te siento mas relajada siempre... del

Judith Barry

Extract of Judith Barry's participation in *Conversation III: "the political," "the ethical," "the aesthetic," and "the spectacle."* January 19, 2001, The Institute of the Americas. University of California, San Diego.



U.S. Navy, San Diego

The four terms that comprise the title of this conversation are words that are often perceived as mutually exclusive when linked together within the context of international art exhibitions. "Less aesthetics, more ethics" was the title of the recent Venice Biennale of Architecture, while "politicizing the spectacle" is the title of another upcoming exhibition. The assumption that these terms are to be read in opposition has a long history within art and critical theory, beginning in the mid-1920s and continuing today. Without restating this history here, I do want to mention a few relevant moments which I think effect contemporary debates.

A chronology of this history would include a discussion of these "spectacular media-determined forms" as they developed during the early years of the USSR through the works of Vertov and Eisenstein in film, Lizzitsky and Rodchenko in photo montage, Tatlin and Meyerhold in sculpture/theater/architecture, and the simultaneous development of the entertainment industry across the US and Western Europe.

Additionally, this history would include an analysis of "mass culture" as filtered through the lens of Frankfurt sociology, particularly Adorno and Horkheimer, and continuing through the work of Habermas, Enzensberger, and the Birmingham Group. It would similarly include a discussion of the ever-transforming and omnivorous appetites of media cultures—from the rise of television and televisual spectacles—whether they be televised wars from Vietnam on and continuing into the present—or pseudo-events such as the massive media presence in Somalia by what might be called "international news troops" during that ill-fated invasion or the vicariousness of expository talk and "real life" shows or most recently "the fly-on-the-wall" sensationalism of the recent US election debacle.

Over the last fifteen years media studies has taken more seriously the concerns of popular, mainstream culture(s) and attempted to locate art practice as part of a broad visual culture (I mean plural cultures here) to show from a variety of perspectives how imbricated popular and visual culture are within daily life. **While the mechanistic model of a one-way passive, ideologically fixed reception for most media hasn't been completely abandoned, the**



Crandall's project

Los cuatro términos que conforman el título de esta conversación son palabras que con frecuencia se perciben como mutuamente excluyentes cuando se presentan juntos dentro del contexto de las exposiciones de arte internacionales. *Less aesthetics, more ethics* (Menos estética, más ética) fue el título de la reciente Bienal de Venecia de arquitectura, en tanto que *Politicizing the Spectacle* (Politizando el Espectáculo) es el título de otra exposición que está por inaugurarse. El asumir que estos términos serán entendidos como opuestos, tiene una larga historia dentro del arte y la teoría crítica desde mediados de los años veinte hasta la fecha. Sin repasar esta historia aquí, sí quiero mencionar ciertos momentos relevantes que en mi opinión influenciaron los debates contemporáneos.

Una cronología de esta historia incluiría el análisis de las llamadas "formas espectaculares basadas en los medios" que se desarrollaron durante los primeros años de la URSS a través de los trabajos de Vertov y Eisenstein en el cine, Lizzitsky y Rodchenko en el fotomontaje, Tatlin y Meyerhold en la escultura/teatro/arquitectura, así como el desarrollo paralelo de la industria del entretenimiento en Estados Unidos y Europa Occidental.

Esta historia también consideraría el análisis de la "cultura de masas" tal y como nos llegó a través del filtro de la sociología de Frankfurt, en particular de Adorno y Horkheimer y posteriormente a través de los trabajos de Habermas, Eisenberg y el grupo Birmingham. Asimismo, comprendería una discusión sobre los medios de comunicación, siempre tan cambiantes y voraces, a partir del surgimiento de la televisión y los espectáculos televisivos, como pudieran considerarse las guerras televisadas que empezaron en Vietnam y continúan hasta nuestros días o los pseudo incidentes tales como la presencia masiva de los medios en Somalia, durante la fallida invasión de lo que podría definirse como las "nuevas tropas internacionales", hasta la vicariedad de los *talk shows* y *reality shows* o más recientemente el sensacionalismo de "la mosca en la pared" en la debacle de las últimas elecciones en Estados Unidos.

Durante los últimos 15 años, los estudios de los medios han tomado más en serio las problemáticas de la(s) cultura(s) popular(es), la(s) cultura(s) del mainstream y han pretendido entender la práctica artística como parte de una cultura visual amplia (y aquí me refiero a culturas plurales) para mostrar desde diversas perspectivas lo imbricadas que están la cultura popular y la cultura visual sobre la cotidianidad. Aunque el modelo mecanicista de una recepción ideológicamente pasiva unidireccional de la mayoría de los medios no ha sido completamente abandonado, la simplicidad de esta supuesta comunicación unidireccional ha dado lugar a un planteamiento completamente diferente en torno a los distintos factores que nos afectan al participar en estos cambiantes paisajes de los medios tecnológicos; tales como los psicológicos, sociales, jurídicos y otros que ejercen una influencia sobre nosotros.

simplicity of this assumed one-way communication has given way to altogether different formulations of the complex agencies—psychological, social, juridical, global—at work within us as we participate in these evolving techno-media-scapes.

And, finally, because we are discussing some of these questions within an art context, this history would also include some of the issues art discourses have posed around the validity and efficacy of popular and visual cultures as they intersect directly within an art context. Here one example would be the debates around the nature of the 'commodity as spectacle' which was staged as a part of the critical practices in the 1980s. This debate was framed through a theoretical lens which became known as postmodern discourse and included the work of Foucault on power and Baudrillard on questions of exchange, value, and the simulacra.



Wilson's project

Or a more recent example is the anxiety expressed in *October* magazine around the potential for the absorption of "high art" and its specific discourses within a broadly defined visual culture such that "high art" becomes merely a subset of visual culture.

Closer still to the issues of an international exhibition focused on commissioned works such as inSITE2000-01 are the questions Hal Foster raises in his book *Return of the Real* concerning the artist's role as a "wannabe" ethnographer. Or, Miwon Kwon's description of some participants in large international exhibitions as nomadic artists moving from one place after another as they develop their individual artist's oeuvre. While it is outside the purview of this conversation to specifically take up the issues which Foster and Kwon raise, I am mentioning this as a subtext. I should also mention that I have addressed their remarks in a short piece called "Notes on Context" which was published by Nexus Gallery in Philadelphia in 1998.

For this conversation I would like to consider the relation between art and visual culture from my own perspective as an artist. In particular I want to unpack some of the anxieties surrounding arts' efficacy and the distrust of the visual as it intersects with notions of a critical practice.

One example of how I think these relationships intersected successfully is in much of the "appropriation" art of the 1980s. During that moment critical theory, including important critiques of representation and gender politics, engaged with new hybridized forms of visual culture and a substantive critique of dominant mainstream forms to create new strategies for art making: for example, the work of Cindy Sherman, Jenny Holzer, and Barbara Kruger to mention three of the best-known artists. This interchange sought to foster a transformative relationship within an exploration of popular culture such that the entire cultural milieu would benefit. We (I would also locate my work here as well) didn't want to necessarily cross over into the making of popular culture as much as we wanted to construct a dialogue between art and popular culture(s) such that both art

Y, finalmente, como estamos discutiendo algunas de estas cuestiones dentro de un contexto artístico, esta historia también debe incluir algunos de los temas que han planteado los discursos artísticos en torno a la validez y ética de las culturas visual y popular en su intersección directa con un contexto de arte. Un ejemplo de esto serían los debates sobre la naturaleza de la "mercancía como espectáculo" que se desarrollaron como parte de las prácticas de la crítica en los ochentas. Estos debates fueron parte del marco teórico que llegó a conocerse como el discurso posmoderno e incluía las reflexiones de Foucault en torno al poder y las de Jean Louis Baudrillard en relación con cuestiones de intercambio, valor y simulacro.

O un ejemplo más reciente son los planteamientos expresados en la revista *October* sobre la posible desaparición del "Arte" y su discurso específico, al verse diluido en una cultura visual de amplia definición en la que el "Arte" simplemente se convierte en una de las sub-categorías de la cultura visual.

Las preguntas que plantea Hal Foster en su libro *Return of the Real* sobre el papel del artista como supuesto etnógrafo, tienen más relevancia en función de los planteamientos de una exposición internacional de obras comisionadas como *Insite2000*. O la descripción que hace Miwon Kwon de algunos participantes en las grandes exposiciones internacionales al definirlos como artistas nómadas que viajan de un lugar a otro creando su obra artística individual. A pesar de que está fuera del ámbito de esta conversación referirnos específicamente a los conceptos de Foster y Kwon, los menciono como planteamientos subyacentes. También debería mencionar que me he referido a sus ideas en un breve ensayo publicado por Nexus Gallery en Philadelphia en 1998 titulado "Notes on Context".

En esta conversación me gustaría referirme a la relación entre el arte y la cultura visual desde mi propia perspectiva como artista. En especial quisiera compartir algunas de mis preocupaciones sobre la eficacia del arte y la desconfianza que suscita cuando se entrecruza con las nociones de una práctica crítica.

Me parece que gran parte del arte de "apropiación" de los años ochenta puede considerarse como un ejemplo de una intersección exitosa entre estas relaciones. En ese momento, la teoría crítica, incluyendo importantes teorías sobre la representación y las políticas de género, entraron en contacto con nuevas propuestas híbridas de cultura visual y con una palpable crítica hacia las formas dominantes del "mainstream". A partir de esto se crearon nuevas estrategias de creación artística. Ejemplo de esto son las obras de Cindy Sherman, Jenny Holzer y Barbara Kruger, por mencionar a tres de las artistas más conocidas. Este intercambio pretendía fomentar una relación de transformación dentro de la exploración de la cultura popular que resultara benéfica para el ambiente cultural en general. Nosotros (y también me gustaría incluir aquí a mi trabajo) no necesariamente queríamos pasarnos al lado de la creación de la cultura popular, sino construir un diálogo entre el arte y la(s) cultura(s) popular(es) que fuese positivo tanto para el arte como para la(s) cultura(s) popular(es). Queríamos producir un arte y cultura (s) popular (es) más inteligentes, más reflexivas y representativas.

En la década de los noventa, el desarrollo paralelo de una crítica constante a los planteamientos contemporáneos a la cultura, parece acallado. Esto no significa que los artistas de hoy no aborden el tema de la cultura popular, sino que la obra parece estar menos comprometida con una postura crítica. Me parece que hoy vemos poca evidencia de la clase de idealismo que animó el período de los ochentas. También parece que se esfumó el ímpetu de transformación que llevó a que el arte de la apropiación inventara nuevos modelos de expresión a partir de formas en desuso. Ello no significa que piense que hoy en día no hay una gran cantidad de trabajo realmente espléndido. Sin embargo, mucha de esta obra aborda preguntas diferentes, y la crítica hacia la cultura popular no está entre los temas que tratan abiertamente. Mas bien, parecería que la separación entre el arte y la cultura popular hasta cierto grado dejó de existir, aun cuando las fronteras que se erigen entre ambas siguen muy firmes. Es como si el impulso crítico para producir una mejor cultura popular se hubiera disipado y que los artistas están más interesados en abordar otras preguntas en torno a la cultura popular.



Gruner's project

and popular culture(s) would benefit. We wanted to produce smarter, more reflexive, more representative art and popular culture(s).

In the 1990s the intersection of a sustained critique alongside of contemporary questions around visual culture seems to be somewhat muted. It is not that artists today are not addressing popular culture, but more that the work seems to be less engaged with mounting a critique. Today, I would say that the kind of idealism that animated the 1980s does not seem to be very much in evidence. The transformative impetus that led to appropriation art to invent new modes of address out of disused forms also seems to be absent. By the way, I do think there is a lot of really terrific work now. However, much of this work is involved with very different questions, and an overtly critical attitude towards popular culture is not on the agenda. Rather, it seems that the separation between art and popular culture has to some extent seemed to cease to exist, although the boundaries that separate the two remain very much in place. It is as if the critical impetus to produce a better popular culture has dissipated as artists have taken up other questions in relation to popular culture.

For example, consider the role of the artist. The terminology for the artist's role sometimes reflects models derived from popular culture methodologies. Artists today often refer to themselves as "cultural producers"—this is most easily seen in relation to film/video/new media and installations where quite often the artist is one of several individuals involved in the creation of the art work. While this terminology is derived from commercial popular culture and while the practice has a long art-world history through minimalism's use of mass-produced forms, and while it continues up through the practices of the post-studio artists, the reference is to some extent misleading. For it is still the name of the individual artist which guarantees the authenticity of the work with his or her signature and/or presence no matter how many other people worked on the project. I want to note that there does not seem to be the same level of anxiety surrounding the authorship of the art object that attends the dilemma about the place of art within visual culture.

Or consider the role of materials/forms within contemporary art practices. There is a tacit assumption that the artist's use of the materials/methods/vocabulary of popular culture is in some way subversive because it does not deliver the effects of popular culture. But as no critique is mounted directly within the work, it is difficult to see how some of these works subvert the mainstream. Artists are using the material of popular culture as a raw material—like paint or wood—just like any other material or mimicking the forms of popular culture. Artists then turn this raw material or form into art and not into popular culture. What they make is not meant as popular culture nor is it accepted by a wider audience as popular culture even if there is the desire/claim that the artist is somehow participating more fully in popular culture because the form or material (derived from popular culture) is referenced. I am not going to give examples here, but I think there

are several artists in each of the categories that I have mentioned that come instantly to mind. And as the work does not function as popular culture the potential for "spectacular" efficacy of this art is also subdued because the work does not reach a more mainstream audience.

Meanwhile, the contested nature of the place of art and the nature of the art object both within the expanding visual cultural arena and the more closely guarded art-world canon has produced a critical impasse. For a variety of reasons—downsizing the word count that accompanies articles in art magazines, fewer theoretical journals, more hybrid magazines combining art and fashion—much contemporary work is not written about from a theoretical perspective. This lack of discourse beyond the journalistic press reduces the reach and effectiveness of these works, rendering them nearly as disposable as popular culture. Hence, many of the issues that these works raise never fully enter into contemporary debates as the questions they raise are not taken up critically and from a theoretical perspective.

Por ejemplo, pensemos en el rol del artista. A veces la terminología del papel del artista refleja los modelos derivados de las metodologías de la cultura popular. Los artistas hoy frecuentemente se autodefinen como "productores culturales". Esto resulta más evidente cuando se trata de obra realizada en nuevos medios/cine/video e instalación, campos en donde es común que el artista solo sea uno de muchos individuos involucrados en la creación de la obra. Aunque esta terminología se deriva de la cultura popular comercial y la práctica tiene una larga historia del arte mundial a partir de que el minimalismo empleó formas de producción masiva y a pesar de que perdura aún en las prácticas de los artistas cuya producción ha abandonado el estudio, hasta cierto punto la referencia es engañosa, puesto que lo que garantiza la autenticidad de su obra con su firma y/o presencia, aun cuando hayan trabajado muchas otras personas en el proyecto, sigue siendo el nombre del artista en lo individual. Quiero subrayar que parece que no existe el mismo nivel de preocupación sobre la autoría del objeto artístico, que la que vemos en torno al sitio del arte dentro de la cultura visual.

O consideren el papel de los materiales/formas dentro de las prácticas de arte contemporáneas. Se asume tácitamente que el uso que hacen los artistas de los materiales/métodos/vocabulario de la cultura popular, de alguna manera es subversiva porque no causa los efectos de la cultura popular. Pero como en la obra misma no hay una crítica, es difícil ver cómo algunas de estas obras subvierten el "mainstream". Los artistas están utilizando los materiales de la cultura popular como materia prima —como pintura o madera— igual que cualquier otro material o imitando las formas de cultura popular. Después transforman esta materia prima o esta forma en arte, no en cultura popular. Lo que hacen no pretende ser cultura popular ni es aceptada por un público más amplio como tal, aun cuando se asuma o exista el deseo de que el artista de alguna manera participe más plenamente en la cultura popular simplemente por el hecho de referirse a ella al utilizar un material o una forma derivada de esta. No voy a dar ejemplos aquí, pero creo que hay varios artistas en cada una de las categorías que mencioné que vienen a la mente inmediatamente. Y, como este arte no funciona como cultura popular y no accede a los públicos masivos, su potencial de la eficacia de lo "espectacular" también es menos vigoroso.

Esto ha llevado, mientras tanto, a un *impasse* entre los cuestionamientos sobre la naturaleza del lugar que le corresponde al arte y la naturaleza del objeto artístico, ambas dentro del ámbito de una cultura visual cada vez más amplia, y el canon que sigilosamente ha protegido el mundo del arte. Hoy ya no se escribe tanto del arte desde una perspectiva teórica, por diversas razones, entre ellas la disminución del número de palabras de los artículos en las revistas de arte, una menor cantidad de revistas teóricas y más publicaciones híbridas que combinan el arte y la moda. Esta escasez de discurso más allá de la prensa escrita, reduce el alcance y la efectividad de estas obras, haciéndolas tan desechables como la cultura popular. Por ende, como las preguntas que plantean no son abordadas desde un punto de vista crítico o de una perspectiva teórica, muchos de los temas a los que se refieren estas obras nunca pasan a formar parte de los debates contemporáneos. En muchos sentidos, ante el incremento de las dudas sobre la eficacia del arte y la desconfianza de lo visual, esta situación ha llevado a un vacío teórico en el que cada vez nos alejamos más de cualquier noción de una práctica crítica.



Dias & Riedweg's project

In many ways this situation has led to a theoretical vacuum as the anxieties surrounding arts' efficacy and the distrust of the visual get further and further away from any notion of a critical practice.

So this is the background that gave rise to this conversation in which I asked Catherine David, Cuauhtémoc Medina and David Joselit to discuss issues of "the political," "the ethical," "the aesthetic," and "the spectacle" in terms of their interests. In particular, I am interested in the kinds of strategies they are using to probe the relationships between critical practices—however they might be defined today—and the kinds of works that artists are producing. Before I turn this over to them I would ask you to consider some of the remarks made to me in the course of developing this conversation. These statements are from a critic, a curator, a political theorist and a political activist, and were not made in this order. Rather they were made in relation to discussing how my work might fit into a variety of contexts—such as participating in an installation exhibition or writing about an exhibition. I am just going to read them as I think they encapsulate some of the 'art voices' on the street, a kind of palimpsest of the moment:

'the spectacle is passive, a one-way form of communication' (subtext: but how can we use it to create an audience for this exhibition)

'the spectre of the politically correct hovers over all socially conscious art (even as the origin of the term is understood to have come from a conservative, right-leaning position); this today is unavoidable.' (subtext: let's not discuss the political at all or even try to come up with new ways to formulate questions around the political issues)

'ethics are inconceivable when considering aesthetics (as aesthetics cannot be bound by any terms other than its own), hence it has no place here' (subtext: in the art world)

'strong visual imagery is inherently seductive. It will contaminate a political 'message' especially if it is remembered/and even as it is remembered.' (subtext: what used to be called the "left" in the US is deeply distrustful of the visual, which is reflected in the graphic solutions of many activist groups. Visual AIDS, the graphic arm of Act Up, is a notable exception.)

These statements struck me as I began to conceive of a conversation for inSITE2000-01 as they were evidence of the still widespread spectre of the distrust of the visual—as inherently seductive, as inherently manipulative. I wondered how alternative critical and political strategies will develop when fear of contagion/contamination of "the visual" is an often unacknowledged subtext.

Judith Barry is an artist living in New York. She has participated in inSITE97 and inSITE2000-01.

Estos son los antecedentes de esta conversación para la cuál le pedí a Catherine David, Cuauhtémoc Medina y David Joselit que abordaran los temas de "lo político", "lo ético", "lo estético" y "el espectáculo" en términos de sus intereses. A mí me interesan particularmente las estrategias que se están utilizando para estudiar la relación entre las prácticas críticas —como quiera que se definan hoy— y las clases de obras que los artistas están produciendo. Antes de que le ceda la palabra, me gustaría pedirles que consideren algunas de las observaciones que me han hecho durante el tiempo que desarrollé el planteamiento de esta conversación. Estas afirmaciones son de un crítico, un curador, un teórico de la política y un activista, y no me las hicieron en ese orden. De hecho, fueron planteadas en función de discusiones sobre cómo se podría insertar mi obra en una variedad de contextos, tales como el participar en una exposición de instalación o el escribir sobre una exposición. Sólo se las voy a leer, ya que pienso que ejemplifican algunos de los conceptos más generalizados sobre el arte, una suerte de palimpsesto del momento:

"el espectáculo es pasivo, es una forma de comunicación unidireccional" (Mensaje subyacente: pero cómo podemos utilizarlo para crear un público para esta exposición).

"El fantasma de lo políticamente correcto recorre todo el arte con conciencia social (aun cuando se acepta que el término refleja desde su origen una postura conservadora, de inclinaciones derechistas). Hoy esto es inevitable". (Mensaje subyacente: no discutamos lo político en lo absoluto ni tratemos de desarrollar nuevas formas de plantear preguntas sobre temas políticos).

"la ética no se mezcla con la estética (la estética no puede atenerse a sus propios términos), por ende, aquí no cabe" (Mensaje subyacente: en el mundo del arte).

"un imaginario visual fuerte es inherentemente seductor. Contaminará un "mensaje" político, especialmente si es recordado/e incluso como sea recordado". (Mensaje subyacente: lo que antes se llamó la "izquierda" en Estados Unidos desconfía profundamente de lo visual, cosa que se refleja en las soluciones gráficas de muchos grupos activistas. Visual Aids, el brazo gráfico de Act Up, es una notable excepción).

Estas afirmaciones me llamaron la atención cuando empecé a concebir una conversación para inSITE2000-01 porque denotan que todavía hay enorme desconfianza hacia lo visual como algo inherentemente seductor, como algo intrínsecamente manipulador. Me pregunto cómo va a ser posible desarrollar estrategias críticas y políticas alternativas cuando frecuentemente vemos que en nuestro medio subyace un mensaje encubierto de miedo de contagio/contaminación de "lo visual".

Mi obra, cuyo título más o menos es "las historias de uno y otro lado de la frontera", sólo se ve de noche. Consiste en una serie de 4 proyecciones que se ven en las ventanas de un edificio de banco abandonado en la esquina de la Quinta Ave. y Broadway en el distrito Gaslamp. En muchos sentidos, este sitio, un edificio bancario, marca la frontera que separa la nueva y segura área turística apta para toda la familia de Gaslamp de la zona de las casas de empeño abandonadas y los débiles SRO que conforman el otro "centro". Concebí este proyecto como una "estación de corto alcance", utilizando el diseño de las primeras épocas de MTV (momento en el que afirmo que es posible pensar en MTV como una propuesta "revolucionaria", por lo menos en términos de la televisión que se conocía hasta ese momento) y Deep Dish TV, la cadena de televisión del colectivo de artistas fundado por Dee Dee Halleck y Paper Tiger Television. En las primeras épocas de MTV era posible concebir una programación y transmitirla sin saber o entender exactamente cómo funcionaba o lo que significaría eventualmente. En otras palabras, era experimental. En términos de fechas, estamos hablando de 83-85/86. Escribí de esto en un artículo que titulé "This is not a paradox", incluido en el libro *Illuminating Video*.

Lorna Simpson

Duet / Dueto

Película a color para dos proyectores / Color film for two projectors
2 DVD, 8'



Duet, la primera película a color de la artista, se filmó en locaciones de Tijuana y San Diego con la participación de actores y técnicos locales. Fue realizado como un filme para dos proyectores paralelos y se presentó en el in(fo)SITE de Tijuana (noviembre 2000 - febrero 2001). En la película se entretajan varias historias privadas en distintos espacios laborales.

Duet, the first color film by Simpson, was shot at sites in Tijuana and San Diego, with the participation of local actors and technicians. It was realized as a dual projection, and was presented at the in(fo)SITE in Tijuana, from November 2000 through February 2001.



¿Quiénes son?

¿Éramos amigos?

Every weekend

¿Salíamos juntos?

*Every dinner
Everyday morning*

*¿Me agradó su compañía o
hablaron de mí a mis espaldas?*

*Every touch
Everyday*

¿Trataron de imitarme?

Every kiss

¿Les platiqué todo acerca de mí y

Every night

ellas lo hicieron conmigo?

*Sentí alguna vez atracción por ellas
o ellas sintieron alguna atracción por mí?*

*Every emotion
Every return*

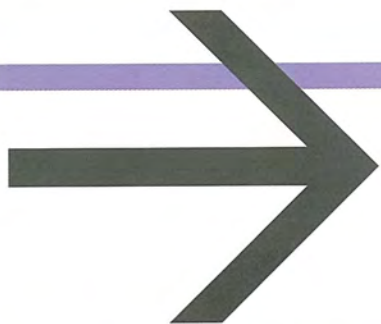
N a d a

Absolutamente nada

Empezaré de nuevo...

Every departure

(From Duet)



I looked for this ring.
He had a ring but I don't know
exactly which hand.
I think it was right, but I'm not
sure.

I looked for the scar on his right
forearm but he had a scar on his
left...

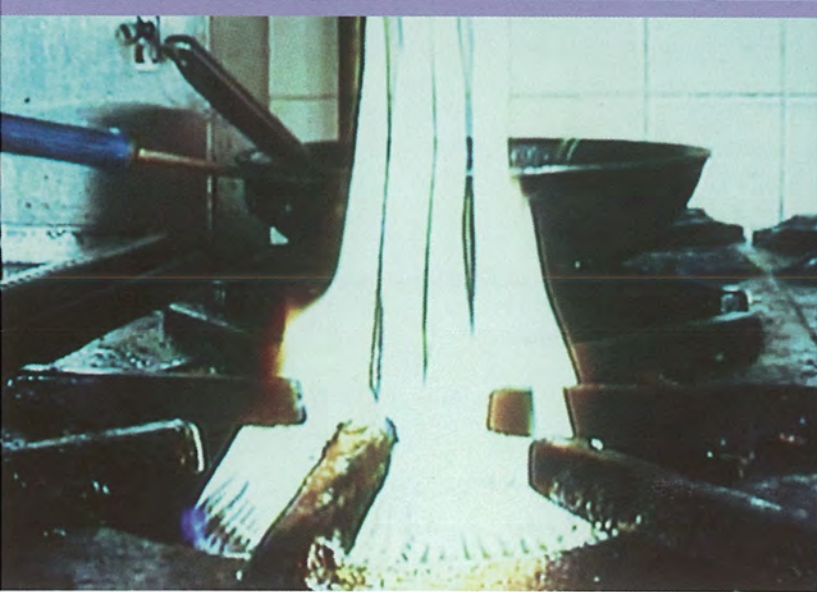
It is so confusing...
It wasn't the right arm!

Now I'm thinking
Was his right or my right? But
then I thought — If I looked at him
and imagined myself as him,
which would it be?

I'm not sure...

I'm not sure!

(Dialogues from *Duet*)



Nelson Brissac

Extracto de la participación de Nelson Brissac con el texto "El arte en la era de la megaciudad trasnacional", en la *Conversación II: Curando un proceso: el proceso de curar*. 17 de noviembre de 2001, The Institute of the Americas, University of California, San Diego.

In its fourth edition, inSITE has established itself as one of the most important artistic projects for urban space in the world today. International artists are invited to develop, along with several months of work, propositions for the very different situations in the cities of San Diego (USA) and Tijuana (Mexico). Located on opposite sides of the border that divides the two countries, these cities in truth constitute a unique, complex, dynamic, and conflicted megacity.

The installation, a function of NAFTA, of the maquiladoras—assemblers of durable consumer goods for the American market—comes to a completely changing profile of the region. Tijuana, to house this new industrial park, has harnessed intense internal migration, converting itself into the most rapidly growing city in Latin America. A dynamic that is altering the configuration of social space in the region, including its most constituent element: the border.

The border, in an increasingly integrated world, tends to assume other roles. The extraordinary economic and population growth of the region, encompassing both the American southwest and the north of Mexico, converted the border into an infrastructural device, a restructuring basis of the whole territory. In fact, it operates as a regional system of organization for the productive and population flows. The barrier is no longer at the limit but in the center, just as a wall, in Deluze's definition, serves to establish the strategic positioning of different forces and drives their dislocation. It does not aim to stop the passage from one side to another, but to select, orient, and even intensify the circulation between the different areas of this enlarged territory. The border is not a defensive device, but a machinery of expansion and occupation of the territory. Across it, significant areas of the two countries are articulated in a complex configuration.

inSITE incorporates the complexity of this new urban condition, transforming itself into a field of intersection, a space of experimentation. San Diego and Tijuana constitute a boundary situation, where new concepts and aesthetic strategies have to be developed. The program belongs to a new type of art program in urban space, where artists develop proposals, through long periods of work, in interaction with communities, institutions and corporations, consolidating the role of the artist as educator, activist, and collaborator. A model of partnership, in which the public is co-investigator and the institutions are co-laboratories. An experiment to format a new institutional model of artistic creation and activation of artistic space.

inSITE opted to abandon the conventional practices of site-specific work, in which the city is used as a large gallery, a stage for the exhibition of works and artistic interventions. The focus is placed on the process, a result of an investigation of public space, with the aim of being explored and not simply a place to locate works. The project strengthens redirection toward more theoretical interventions concerning art and urbanism, the works being presented in more abstract modes, in response to global forces. An experiment to enlarge the spectrum of perception of social and urban phenomena.

As a result, their operations are often based in documentation and registration, some performative or mediated, of little material presence and disseminated through the whole urban area. It is not possible, for one who travels across the two cities, to understand visually that an event of this kind is occurring. Something that, without doubt, demands more than visiting, that becomes dependent on information and guided visits. But it is a way of including a larger configuration and processes (above all, cultural) that are not immediately observable facts.

The relations to more complex socioeconomic processes, beyond the cultural sphere, the formation of a new transnational region, the projects of urban development, and their relations to art, could have had more focus in inSITE. Perhaps the participation of artists (and architects) more engaged with infrastructure, with the strategic aspects of the globalized urban dynamic, with the political questions, more generally institutional and social, would have permitted this. But the conceptual and organizational evolution of the project will consolidate inSITE on the international scene.

Extract from Nelson Brissac's text "Art in the Transnational Megacity's Era," in *Conversation II: Curating a Process: A Process of Curating*, November 17, 2001, The Institute of the Americas, University of California, San Diego. Nelson Brissac is curator for the public art project Arte/Cidade, São Paulo, Brazil.

Na sua 4 edição, inSITE afirma-se como um dos mais importantes projetos artísticos para o espaço urbano realizados hoje no mundo. Artistas internacionais são convidados para desenvolver, ao longo de vários meses de trabalho, proposições para as mais diferentes situações nas cidades de San Diego (EUA) e Tijuana (México). Situadas em lados opostos da fronteira que divide os dois países, essas cidades na verdade constituem uma única, complexa, dinâmica e conflitiva megacidade.

A instalação, em função do NAFTA, das "maquiladoras" — montadoras de bens de consumo durável para o mercado americano — vem mudando por completo o perfil da região. Tijuana, ao abrigar esse novo parque industrial, passou a atrair intensa migração interna, convertendo-se na cidade que mais cresce na América latina. Uma dinâmica que está alterando a configuração espaço-social da região, inclusive seu elemento mais constitutivo: a fronteira.

A fronteira, num mundo crescentemente integrado, tende a revestir outros papéis. O extraordinário crescimento econômico e populacional da região, englobando tanto o sudeste americano quanto o norte do México, converteu a fronteira num dispositivo infra-estrutural, na base da reestruturação de todo aquele território. Na verdade, ela opera como um sistema regional de organização dos fluxos produtivos e populacionais. A barreira não está mais no limite, mas no meio. Tal como a muralha, na definição de Deleuze, ela serve para estabelecer o posicionamento estratégico das diferentes forças e conduzir seu deslocamento. Ela não visa estancar a passagem de um lado para o outro, mas selecionar, orientar e mesmo intensificar a circulação entre as diferentes áreas deste território ampliado. A fronteira não é um dispositivo defensivo, mas uma máquina de expansão e ocupação do território. Através dela, áreas significativas dos dois países articulam-se numa única e complexa configuração.

inSITE incorpora a complexidade desta nova condição urbana, transformando-se num campo de entrecruzamento, um espaço de experimentação. San Diego e Tijuana constituem uma situação limite, onde novos conceitos e estratégias estéticas têm de ser desenvolvidos. O projeto pertence a um novo tipo de programa de arte em espaço urbano, onde artistas desenvolvem propostas, através de um longo período de trabalho, em interação com comunidades, instituições e corporações. Consolidando o papel do artista como educador, ativista e colaborador. Um modelo de parcerias, no qual o público é co-investigador e as instituições são co-laboratórios. Uma tentativa de formatar um novo modelo institucional para criação artística e ativação do espaço urbano.

inSITE optou por abandonar as práticas convencionais de obras para sítio específico, nas quais a cidade é usada como uma grande galeria, um palco para exposição de obras e intervenções artísticas. O foco é colocado no processo, em função de uma investigação do espaço público, como objeto a ser explorado e não simplesmente um lugar para locar obras. O projeto reforça o redirecionamento para intervenções mais teóricas sobre arte e urbanismo, os trabalhos sendo apresentados de modo mais abstrato, como resposta a forças globais. Uma tentativa de ampliar o espectro da percepção dos fenômenos sociais e urbanos.

Como resultado, tem-se operações muitas vezes baseadas em documentação e registro, algumas performáticas ou midiáticas, de pouca presença material e disseminadas por toda a área urbana. Não é possível, para quem percorre as duas cidades, perceber visualmente que um evento deste tipo está ocorrendo. O que sem dúvida exige mais do visitante, que passa a depender de informação e visitas guiadas. Mas é um modo de abarcar uma configuração mais ampla e processos (sobretudo culturais) que não são imediatamente dados ao observador.

As relações com processos econômico-sociais mais complexos, para além da esfera da cultura, a formação da nova região transnacional, os projetos de desenvolvimento urbano e suas relações com a arte, poderiam ter tido maior enfoque em inSITE. Talvez a participação de artistas (e arquitetos) mais voltados para a infraestrutura, para os aspectos estratégicos da dinâmica urbana globalizada, as questões políticas, institucionais e sociais mais gerais, teria permitido isso. Mas a evolução conceitual e organizativa do projeto consolidará inSITE no cenário internacional.

Nelson Brissac Peixoto es curador del proyecto de arte público Arte/Cidade, en São Paulo, Brasil.



Fashion Valley, San Diego



Avenida Revolución, Tijuana

Jeffrey Vallance

Virgen de Guadalupe, Dante, Richard Nixon
Museo de Cera, Tijuana

In 1994, my research led me to Mexico City to study the miraculous images found within the eyes of the Virgin of Guadalupe. In the year 2000, I was invited to participate in the inSITE exhibition. For my project, I chose to do an intervention in the Tijuana Wax Museum. The museum offers displays of historical figures, famous celebrities, a hall of presidents, and a gruesome pit of Hell. I studied the site carefully and decided to place within the museum three new wax figures: the Virgin of Guadalupe, Dante Alighieri, and Richard Nixon.

A master wax figure maker, Victor Hugo Yañez, was located in Mexico City. (Sculptor Victor Hugo is not to be confused with the French Romantic writer of the same name, author of *Notre-Dame de Paris* and *Les Misérables*.)

I went to his studio to supervise the construction of the figures. They were more glorious than I could ever have imagined! (At other wax museums I have seen some wax figures that look more like burn victims.) Victor Hugo told me that when he was asked to make the Virgin of Guadalupe, he knew it would be one of the most important works of his life, and saw it as "a sign from God."







The wax figure of the Virgin of Guadalupe will appear as she has never been seen before, in full, life-sized three dimensionality. Every aspect of the figure has been painstakingly researched down to the smallest detail, including the configuration of constellations on her robe, the delicate gold patterning on her dress, black mourning belt, and her only piece of jewelry, a gold cross pin.

I chose to include the figure of Alighieri because of the immense influence his epic poem *The Divine Comedy* has had on my life and work. In the Tijuana Wax Museum, a historically correct wax Dante (with his immense nose) will stand like a sentinel at Hell's entrance, welcoming all pilgrims to enter the unholy Gate of Hades. Alighieri's likeness is based on his existing death mask. His vision of Hell is written on his haunted countenance. His furrowed brows express great sorrow at the grim horrors he has witnessed.

President Richard M. Nixon will stand forever frozen, clutching the Watergate tapes. His face expresses anguish and bitterness over the tragedy of the Watergate scandal. In his personal Hell, he is doomed to replay the fateful Watergate tapes for all eternity. Holding his self-made seeds of destruction, the Watergate tapes, he is a figure of epic proportions—the fallen hero, the underdog, the king, the clown, or simply "the one who got caught." I considered placing the figure of Nixon not in his most obvious location, the hall of presidents, but in Hell, where many of his detractors believe his soul resides.

J. Vallance

En 1994 mis investigaciones me condujeron a la Ciudad de México para estudiar las milagrosas imágenes encontradas en los ojos de la Virgen de Guadalupe. En el año 2000, me invitaron a participar en inSITE, y como parte de mi proyecto, decidí intervenir el Museo de Cera de Tijuana. El Museo está lleno de figuras de gente famosa, celebridades, tiene un salón de presidentes y una sección del Infierno. Estudié cuidadosamente el Museo y decidí participar con tres figuras de cera nuevas: la Virgen de Guadalupe, Dante Alighieri y el Presidente Nixon.

Contactamos a un escultor de figuras de cera en la Ciudad de México, Víctor Hugo Yáñez, creador de muchas de las figuras del Museo (no confundir a Víctor Hugo el escultor con el escritor francés del mismo nombre, autor de *Nuestra Señora de París* y *Los Miserables*). Fui a su estudio en la ciudad de México para supervisar la realización de las figuras. El resultado es asombroso (en otros museos que he visitado, las figuras parecen víctimas de algún incendio). Víctor Hugo me confesó que cuando se le comisionó a hacer la pieza de la Virgen de Guadalupe, se convenció de que este trabajo sería el más importante de su vida, y lo vio como una señal divina.

La figura de cera de la Virgen aparece como nunca se ha visto: en tamaño natural y en tercera dimensión. Cada uno de los detalles de su vestido ha sido reproducido con esmero, tales como las constelaciones en su manto y el delicado patrón dorado en su vestido, el cinturón de luto y el broche de oro en forma de cruz que es la única pieza de joyería que lleva la Virgen.

Escogí la figura de Dante por la enorme influencia que ha ejercido su descripción del infierno a lo largo de mi trabajo. Coloqué la figura de Dante (con su enorme nariz) como centinela de las puertas del infierno, dándole la bienvenida a todos. Su rostro está sacado de una máscara mortuoria que se conserva hasta nuestros días. Su visión del infierno está escrita en esos ojos. El ceño fruncido refleja el enorme pesar por los horrores que ha presenciado.

El presidente de los Estados Unidos, Richard M. Nixon se quedará congelado de pie, vestido con su traje presidencial, por el resto de los tiempos, sosteniendo las cintas de Watergate. Su rostro expresa desesperación y angustia por la tragedia de Watergate. En su propio infierno está condenado a las tinieblas y a escuchar eternamente las cintas que lo llevaron a la derrota. Con la semilla de la destrucción —las cintas—, Nixon es una figura de proporciones épicas, un antihéroe, el Rey, el payaso, o simplemente alguien que "fue sorprendido". Originalmente consideré no colocar la figura de Nixon en su lugar correspondiente, es decir, en el salón de los presidentes, sino en el infierno, donde muchos creen que está su alma.

J. Vallance



Possible Wax Figures to Be Made:

Posibles figuras de cera a realizar:

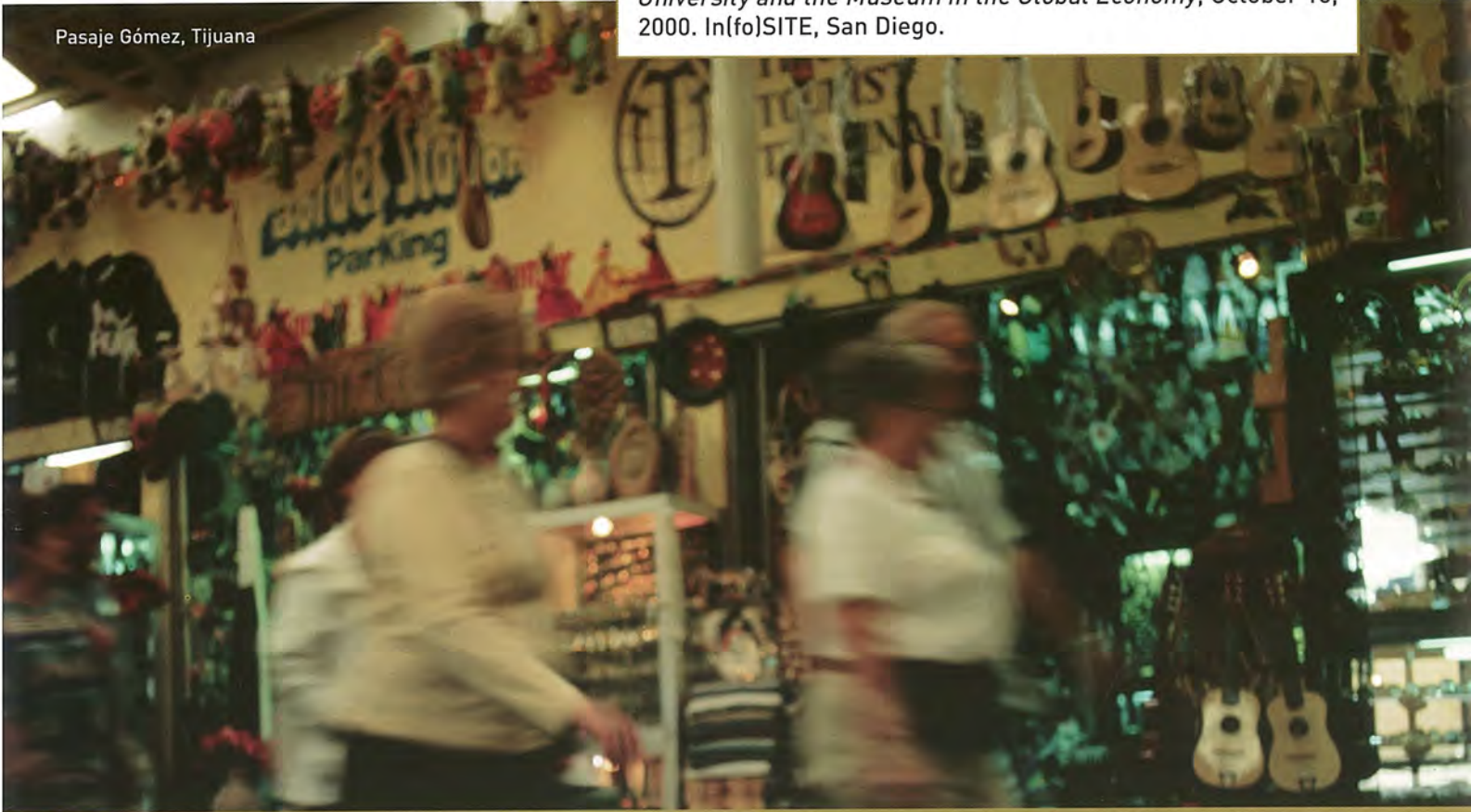
1. Sister Wendy (the Art Loving Nun)
2. La virgen de Guadalupe
3. El Chupacabras
4. President Richard Nixon (holding the Watergate tapes)
5. El rey de Tonga
6. Dave Hickey (art critic)
7. Liberace
8. Col. Sanders
9. Superbarrio
10. Shroud of Turin-Man
11. Saint Veronica holding her veil
12. Bigfoot
13. Viking
14. Leif Ericsson
15. President of Iceland (Vigdís Finnbogadóttir)
16. Rev. Ethan Acres D.D.
17. Cameron Jamie (Crawling to the Guadalupe)
18. the King of Sweden
19. Dante
20. the Devil
21. El Anticristo
22. Jeffrey Vallance
23. Komar & Melamid
24. Clowns (of Turin)
25. the Beast of the Apocalypse
26. a Laplander
27. Demons of Hell
28. Martin Luther (church reformer)

J. Vallance

Serge Guilbaut

Extract of Serge Guilbaut's participation in *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy*, October 15, 2000. In(fo)SITE, San Diego.

Pasaje Gómez, Tijuana



The new century has indeed been born under the sign of the tourist.

The musefication of objects does not only happen in buildings, in museums proper. Marcel Duchamp's concept in fact has proved to be a colonizing factor of everyday life. Our Western societies have transformed and fused public and private spheres into museums. The West has become a huge nostalgic space where relics—old and new and even made anew—are collected, dusted, fixed, cleaned, classified, and packaged in wonderfully entertaining propositions for worldwide distribution and sale. It is a cultural globalization in synchrony with the economic and political one. Homogenization and populism have produced a new kind of “universalization,” which postmodern discourses and analyses have supposedly thoroughly criticized and disposed of. Democratization and the recognition that anything could be interesting or meaningful makes the task of choosing almost impossible.

Today large museums produce traveling shows, mild enough to be accepted by a large cultural/entertainment market, which are sent on the road literally to the four corners of the world. Smaller museums in need of celebrated images for their own attractive image are fast becoming like railroad stations where a Barnum-like circus train unloads the clowns for a short time to dazzle the demanding crowd. Art shows are now presented with a minimum of discussion.

The size of the audience has lately become the criteria, often the only one, by which many museums evaluate the success of their programs. Large sums of money are allocated to advertise traveling shows while permanent curators are denied funding for locally created adventures. Curators (*conservateurs* in French) have to be indeed conservative in such a system. Should we then burn these institutions? It's not really necessary since with their loss of credibility they have become an arm of the entertainment industry unable really to participate in serious contemporary discussions or prolong serious cultural and political debates. Like cheese, here comes the processed Show.

What we have noticed in other respects is that, following the business world, the art world has been happily, savagely "deterritorialized," opened up, hybridized, decentered, decolonized, and diversified in order to offer a wide array of possibilities. Flexibility has become the word of choice for this new redesigned world. The contemporary art world has, in fact, become a kind of gigantic aesthetic super-market (the big well-stocked kind in capitalist countries). The art world, through its many institutions (art criticism, shows), has given us a wide variety of products, many with new and improved exotic flavors. What we get is an art calibrated, even in its excesses, an art for all seasons, the way our Western markets give us all year long tasteless strawberries. Art is everywhere, coming from the four corners of the world, creating an international rainbow of tastes and looks. This, I am sure, is felt as a great thing to those many artists who now have a chance at exposure they could never have dreamed of before. This idyllic image seems to be quite interesting until it becomes clear that such a dissemination often becomes another form of dictatorship through sameness, paradoxically leveling all differences, processing peripheral products through the same but retooled centralized gaze. Faced with this situation of excess, of global super-marketing, one can already see the appearance of something one could call "Boutique Art"—a type of art production detached from the mass market, but also different from the old avant-garde strategies. This time, Boutique Art, having lost any sense of critical utopia, targets very specific constituencies through a depoliticized but cynical production.

Ciertamente, el nuevo siglo ha nacido bajo el signo del turista. La museificación de los objetos no solamente sucede en edificios, en museos formales. De hecho, el concepto de Marcel Duchamp ha terminado siendo un factor de colonización de la cotidianidad. En los museos, nuestras sociedades occidentales han transformado y fusionado la esfera pública y la privada. Occidente se ha convertido en un enorme espacio nostálgico en el que las reliquias —las viejas y las nuevas e incluso las renovadas— son coleccionadas, sacudidas, fijadas, limpiadas, clasificadas y empaquetadas en propuestas espléndidamente entretenidas para ser distribuidas y vendidas en el ámbito mundial. Se trata de una globalización cultural en sincronía con la política y la económica. La homogeneización y el populismo han producido una cierta "universalización" que supuestamente los discursos y análisis posmodernos han criticado a fondo y descartado. La democratización y el reconocimiento de que cualquier cosa pueda ser interesante y significativa, hacen de la tarea de selección algo casi imposible.

Hoy en día, los grandes museos producen muestras itinerantes suficientemente ligeras como para ser aceptadas por un amplio mercado de lo cultural/entretenimiento, y literalmente son enviadas a recorrer los cuatro rincones del mundo. Los museos más pequeños que necesitan imágenes célebres para mantener su propia imagen atractiva, se están convirtiendo muy rápidamente en estaciones de ferrocarril en las que trenes de circo tipo Barnum descargan a sus payasos durante un breve período para fascinar a la ávida multitud. Hoy en día las exposiciones de arte se presentan con un mínimo de discusión.

En fechas recientes, la cantidad de público se ha convertido en el principal criterio, con frecuencia el único, bajo el que muchos museos evalúan el éxito de sus programas. Se gastan enormes montos en la publicidad de las muestras itinerantes, mientras que a los curadores de planta se les niegan fondos para emprender sus propias aventuras. En este sistema, los curadores (*conservateurs* en francés), de hecho pasan a ser sólo conservadores. ¿Deberíamos, por ende, quemar estas instituciones? Realmente no es necesario, ya que su pérdida de credibilidad las ha convertido en una rama más de la industria del entretenimiento, y han dejado de participar seriamente en las discusiones contemporáneas o de ampliar los debates culturales y políticos serios. Igual que con el queso, hoy ya tenemos la muestra procesada.

En otros aspectos, lo que hemos observado es que, imitando al mundo empresarial, el mundo del arte ha sido feliz y salvajemente “desterritorializado”, abierto, hibridizado, descentrado, descolonizado y diversificado para poder ofrecer una amplia gama de posibilidades. *Flexibilidad* se ha convertido en la palabra preferida de este nuevo mundo rediseñado. De hecho, el mundo del arte contemporáneo, se ha convertido en un enorme supermercado estético (uno grande y bien surtido en los países capitalistas). El mundo del arte, a través de sus múltiples instituciones (la crítica de arte, las exposiciones), nos ha proporcionado una gran variedad de productos, muchos de ellos con nuevos y mejorados sabores exóticos. Aun dentro de sus excesos, lo que obtenemos es un arte calibrado, un arte para todas las temporadas. Es algo parecido a nuestros mercados occidentales que venden fresas desabridas todo el año. El arte está en todos lados, viene de los cuatro rincones del mundo, creando un arco iris internacional de sabores y apariencias. Esto, estoy seguro, es considerado como algo maravilloso por los artistas que ahora tienen la oportunidad de exhibir, misma que antes ni siquiera hubieran soñado. Esta imagen idílica parece bastante interesante hasta que nos damos cuenta de que, con frecuencia, su diseminación se convierte en otra forma más de dictadura, a través de la similitud, que, paradójicamente, arrasa con todas las diferencias, haciendo que los productos periféricos sean procesados a través de la misma mirada centralizada, aunque ahora utilice nuevas herramientas.

A partir de los excesos del supermercado global, uno ya puede empezar a distinguir algo que podríamos llamar *arte de boutique*, que es un tipo de producción independiente del mercado masivo, pero también distinta en cuanto a las viejas estrategias de la vanguardia. Ahora, el *arte de boutique*, que ha perdido todo sentido de utopía crítica, se dirige a públicos muy específicos por medio de una producción despolitizada, pero cínica.





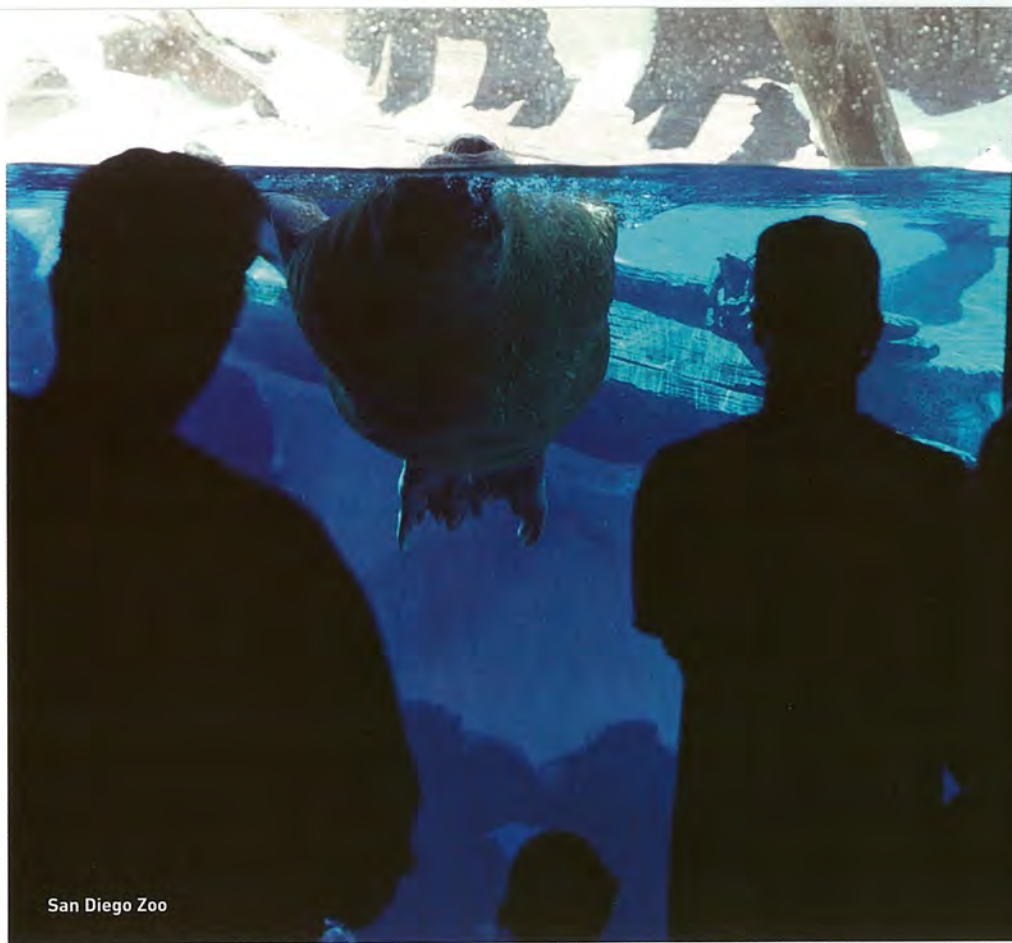
McCollum's project



The proliferation of international biennales around the world might be taken as a sign of this positive global transformation, but this phenomenon is a mixed blessing. This proliferation indeed signals the participation of a usually excluded country, in the concert of nations and sometimes this can be a strong signal like the one sent by the Johannesburg biennale after apartheid. Yet, simultaneously, the proliferation announces the loss of specific identities or the erasing of particularity in order to have a share in the coveted international capitalist/Western "contemporary" values. Biennales are rapidly becoming like supermarkets, window dressing for subaltern cultures unable to produce a healthy and powerful day-to-day art market. Biennales have become the last, even the ultimate space where, as in the Olympics, a community, a culture can show off its production, and have the illusion of full international participation, while, in fact, often only providing products fitting international patterns. Biennales have become processes of leveling, of entering into the dominant fold, consciously hoping to fit neatly into international demands as well as into the international cultural tourism. There is no denying that they provide a much-needed platform for exchange, but this is bestowed at a price.

This new fluidity, this free exchange of ideas between cities, this incessant traveling by artists and curators is part of a race whose purpose is to offer new possibilities to artists and intellectuals usually locked up in their decentered places. To be out of place today (on the margin, hybrid, nomad, etc.) is often considered "In." What is interesting is the fact that curators, directors of museums, and artists seem to be constantly on the move, from Shanghai to Venice, from Paris to Seoul, from Istanbul to La Havana and Kassel, in order to keep informed of international trends so as to bring into the international debate voices which would have been occulted before.

Mexitlán, Tijuana



San Diego Zoo

The post-Cold War world has, at least on the surface, and to some degree, changed the role and strategies of large Western museums.

The multiplication of cultural sites from which artists now speak and the diversity of cultural production now being heard, the competition among voices in a world that Paul Virilio calls the "Babelien superior," define the twenty-first century cultural landscape.

The price to pay for this is the illusion that centers do not exist anymore, that the world is one where exchange is encouraged, open, and rewarded. It is true, central institutions have changed their strategies; they certainly are visibly less arrogant. They have become suave and well mannered, but they are still able, maybe even better than before due to their technological retooling, to determine choices. In fact, the financial and editorial power is still managed by the same few first-world centers.

What has changed is that centers have now antennas everywhere searching for product.

What the art world needs in the twenty-first century are self-critical attention and the introduction of different tools of analysis in the process of cultural presentation. Artists, philosophers, anthropologists, art historians should be involved in the presentation and discussions of contemporary art as a counterpoint to the commodification of the thoughts in a museum world run by boards more interested in numbers than in ideas and arguments. The sharpness of purpose and small size of these new envisioned structures should attract a new but vital public interested in art discussion but systematically disappointed by the performance of the Barnum-like atmosphere.

Serge Guilbaut is Professor of Visual Art at the University of British Columbia in Vancouver.

La proliferación de Bienales internacionales alrededor del mundo puede considerarse como un signo positivo de la transformación global, pero este fenómeno tiene sus bemoles. En efecto, esta proliferación apunta hacia la participación de países generalmente excluidos del concierto de naciones y, en ocasiones, esto puede constituir una señal fuerte, como sucedió con en la Bienal de Johannesburgo después del *apartheid*. Sin embargo, esta proliferación también anuncia la pérdida de identidades específicas o la desaparición de lo particular con tal de acceder a los tan anhelados valores *contemporáneos* del capitalismo/occidental internacional. Las bienales internacionales rápidamente se están convirtiendo en supermercados, en escaparates para culturas subalternas incapaces de producir un mercado del arte local sano y fuerte. A fin de cuentas, las bienales se han convertido en el mejor espacio, el esencial, en el que, como los Juegos Olímpicos, una comunidad, una cultura puede mostrar su producción, y tener la ilusión de una participación internacional, cuando, de hecho, con frecuencia sólo está proporcionando productos conforme a los patrones internacionales. Las bienales se han convertido en un proceso de nivelación, de entrada al mundo dominante, en las que conscientemente se ingresa tratando de adaptarse sin problemas a los parámetros internacionales y de participar en el turismo cultural internacional. No hay duda de que proporcionan una plataforma de intercambio muy necesaria, pero que conlleva un costo.

Esta nueva fluidez, este intercambio libre de ideas entre ciudades, el incesante viajar de artistas y curadores, es parte de una carrera cuyo propósito es ofrecer nuevas posibilidades a los artistas e intelectuales que generalmente están encerrados en sus lugares de origen fuera del centro. Hoy en día, estar fuera de lugar (en el margen, lo híbrido, lo nómada, etc.) con frecuencia se considera que está *in*. Lo interesante es el hecho de que los curadores, directores de museos y artistas parecen estar constantemente viajando, de Shanghai a Venecia, de París a Seúl, de Estambul a La Habana y a Kassel, para mantenerse informados sobre las tendencias internacionales y así poder hacer participar a voces que anteriormente no habían sido escuchadas en el debate internacional.

Por lo menos en la superficie y hasta cierto grado, el mundo posterior a la Guerra Fría transformó el rol y las estrategias de los grandes museos occidentales. El paisaje del siglo XXI está definido por la multiplicación de sitios culturales desde los que ahora hablan los artistas y la diversidad de la producción cultural que ahora se escucha, la competencia entre las voces en un mundo que Paul Virilio denominó la "Babelia superior".

El precio que se va pagar por ello es la ilusión de que los centros ya no existen, que el mundo de ahora promueve el intercambio, abierto y provechoso. Es cierto, las instituciones centrales han cambiado sus estrategias; sin duda son visiblemente menos arrogantes. Incluso se han hecho suaves y sus modales han mejorado, pero gracias a su reacondicionamiento tecnológico, aún pueden, quizá mejor que antes, ser quienes determinan lo que se selecciona. De hecho, el poder financiero y editorial sigue siendo administrado por los mismos contados centros del primer mundo. Lo que ha cambiado es que los centros ahora tienen antenas en todos lados a la caza de productos.

Lo que el mundo del arte necesita en el siglo XXI es prestarle atención a la autocrítica e introducir diferentes herramientas de análisis en el proceso de presentación cultural. Para contrarrestar la mercantilización de las ideas en el mundo de los museos manejado por consejos que están más interesados en los números que en las ideas y los argumentos, los artistas, filósofos, antropólogos, historiadores del arte deberían involucrarse en la presentación y discusión del arte contemporáneo. La claridad de objetivos y el tamaño pequeño de estas nuevas estructuras que se vislumbran deberían atraer a un nuevo pero vital público interesado en las discusiones de arte pero sistemáticamente decepcionado de esta atmósfera circense.

Extractos de la participación de Serge Guilbaut en la *Conversación I: La universidad y el museo en la economía global*. 15 de octubre, 2000. in(fo)SITE, San Diego
Serge Guilbaut es Profesor de Artes visuales en University of British Columbia, en Vancouver.

Alberto Caro Limón

Children's Park / Parque infantil

Centro Social Infonavit, Lomas del Porvenir, Tijuana

"As a result, works of 'public art' in the new sense no longer need to be physical objects that are clearly visible in a public space. The definition has been stretched to include community projects whose public aspect is the artists' interaction with community members: interventions in the mass media, which may take the form of artist-designed billboards, radio or newspaper spots, or television commercials; or artists' participation in developmental planning boards or public works projects."

"Las obras de 'arte público', tal y como ahora se entienden, ya no tienen que ser objetos físicos que sean claramente visibles en un espacio público. La definición se ha ampliado para incluir proyectos comunitarios cuyo aspecto público es la interacción del artista con los miembros de la comunidad; las intervenciones en los medios de comunicación, que pueden tomar forma en espectaculares diseñados por artistas, cápsulas de radio o inserciones en periódicos, o comerciales de televisión, o la participación de artistas en consejos de planificación de desarrollo o proyectos de obras públicas."

Eleanor Heartney

Alberto Caro produjo un nuevo espacio público —un parque para niños— en colaboración con la comunidad de Lomas del Porvenir, en el Centro Social Infonavit en Tijuana. Su proyecto se basó en una serie de talleres para niños en los que se abordaron temas como la historia de los parques en Tijuana, su función lúdica, la flora regional y el sentido de cada diseño. Los niños desarrollaron los conceptos, discutieron sobre las maquetas para su parque, y finalmente ayudaron a construirlo. Con este proyecto, Alberto Caro se propuso trabajar con la imaginación infantil, estimulando a los propios usuarios del parque a concebirlo colectivamente según sus necesidades y deseos.



More than physical borders, there are human borders.
Más que fronteras físicas, hay fronteras humanas.

A. Caro



This project consisted of transforming the exterior spaces around the Infonavit Social Center into a children's park. The artist worked with neighborhood youngsters in a series of workshops and, with their input, developed the final design for the park and gardens.



Este proyecto consistió en la transformación de las áreas exteriores del Centro Social Infonavit en un parque infantil. El artista trabajó con los niños de la comunidad en distintos talleres y desarrolló con ellos el diseño final del parque y los jardines.

Working in collaboration with the community of Lomas del Porvenir, Alberto Caro generated a new public space—a children’s park—in the Infonavit Social Center in Tijuana. His project was based on a series of workshops for children that introduced topics such as the history of Tijuana’s parks, their play function, regional flora, and the meaning of design. The children developed original design ideas, discussed several models for the park, and participated in the park’s construction. In conceiving this project, Alberto Caro drew on the children’s imagination, stimulating the park’s users to envision it collectively in accord with their requirements and desires.



“In making a garden one composes with living things, intervening in and contextualizing, and thus changing, their forms without determining all aspects of their development or end.

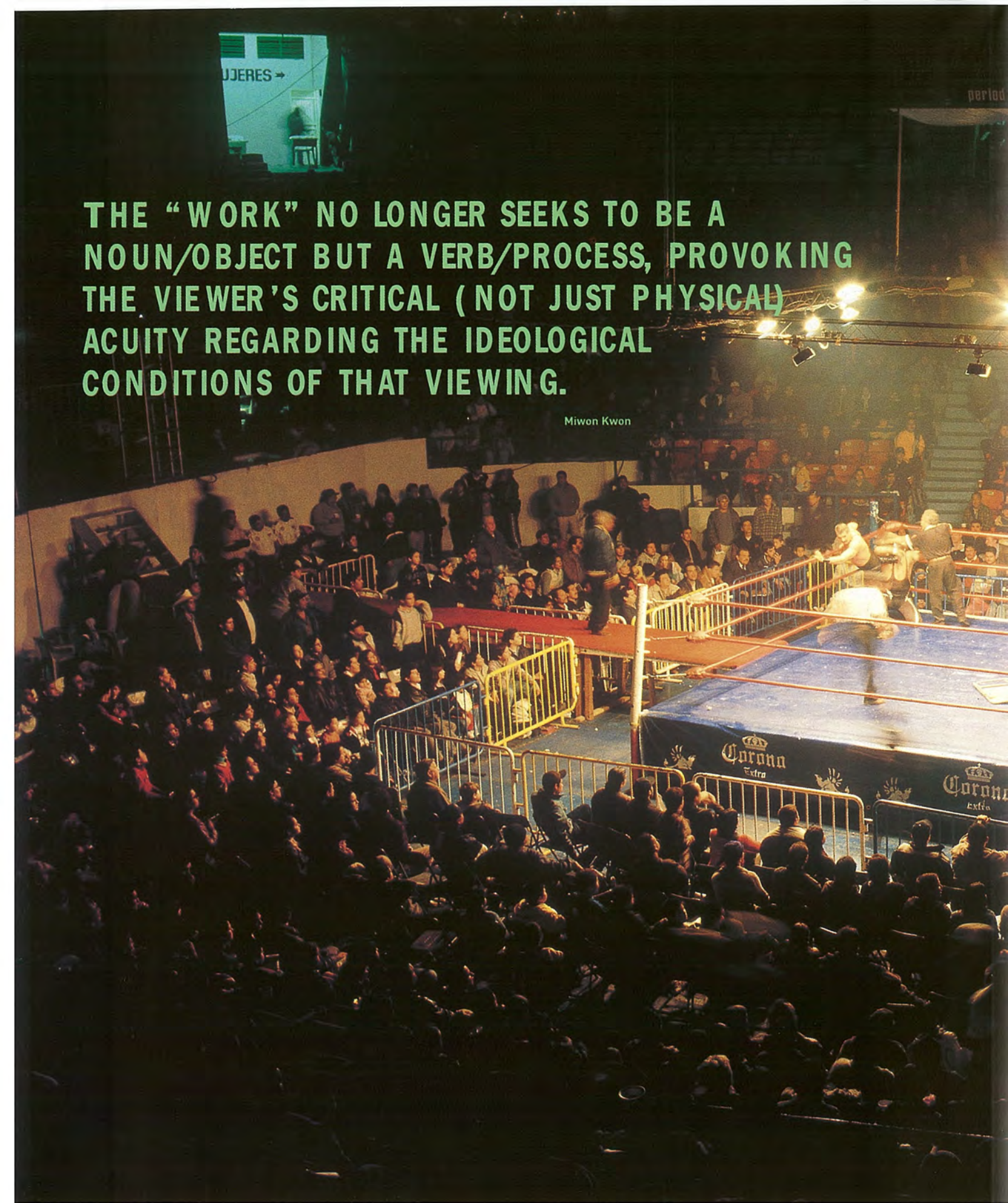
The garden thereby is linked to other means of ordering life: codifying and ritualizing social time and space and creating political orders and social hierarchies—including the organization of military order, or structures of forces.”

Susan Stewart

“Al crear un jardín uno compone con seres vivos. Se interviene y se contextualiza. Por ende, cambiando sus formas sin determinar todos los aspectos de su desarrollo o fin. En este sentido, el jardín se asemeja a otras formas de ordenar la vida, como codificar y ritualizar el tiempo y el espacio social y crear órdenes políticos y jerarquías sociales, incluyendo la organización del orden militar, o las estructuras de fuerzas.”

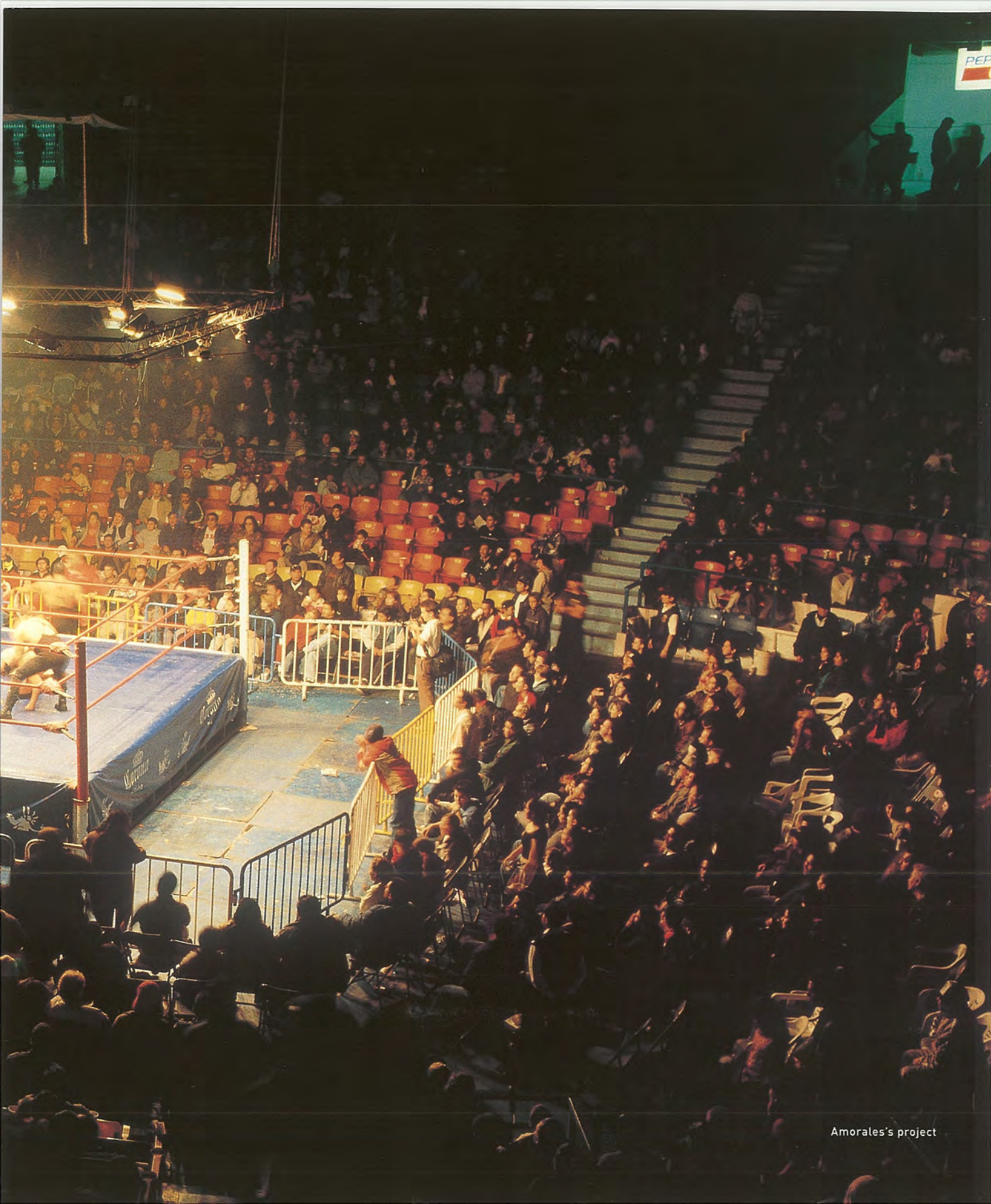
Susan Stewart





THE "WORK" NO LONGER SEEKS TO BE A
NOUN/OBJECT BUT A VERB/PROCESS, PROVOKING
THE VIEWER'S CRITICAL (NOT JUST PHYSICAL)
ACUITY REGARDING THE IDEOLOGICAL
CONDITIONS OF THAT VIEWING.


Miwon Kwon



Héctor Pérez / in(fo)SITEs

923 First Ave., Spreckels Theater Building, San Diego
Centro Cultural Tijuana, Sala 3, Tijuana





Pérez's project, in(fo)SITE, was the design of information and project centers in San Diego and Tijuana. These spaces were envisioned as two related spaces of reflection, documentation, arrival, and departure.

Pérez diseñó los centros de información y de proyectos de inSITE2000-01 en San Diego y Tijuana denominados in(fo)SITES. Concebidos como dos partes del mismo proyecto, los in(fo)SITES funcionaron como centros de reflexión, investigación y documentación, así como puntos de partida para inSITE2000-01.

I became more interested in the similarities found in this unique area of transit and massive migration divided by a political boundary. Although the in(fo)SITES are two separate centers, my first decision was to have them share a common vocabulary.

Me fui interesando más en las similitudes encontradas en esta peculiar área de tránsito y migración masiva dividida por una frontera política. Aunque los in(fo)SITES son dos centros independientes, mi primera decisión fue que compartieran un vocabulario común.

H. Pérez



Pérez concibió los in(fo)SITES como dos partes del mismo proyecto, para lo cual incorporó elementos propios de San Diego y de Tijuana y los utilizó en el diseño y construcción de ambos espacios. Elementos como simplicidad, movilidad, economía, adaptabilidad y multifuncionalidad fueron sus puntos de partida. Los in(fo)SITES funcionaron como centros de información, orientación y reflexión, así como lugares de exhibición de proyectos. Ambos sitios estuvieron abiertos al público desde octubre de 2000 hasta febrero de 2001. En ellos se podía consultar información sobre cada uno de los proyectos de inSITE2000-01, sobre los artistas participantes, material bibliográfico de referencia y material documental sobre el proceso de creación de cada proyecto. También sirvieron como centros de reunión y como espacios para las *Conversaciones* y las *Pláticas de artistas*.

Número de visitantes en San Diego: 2 mil; en Tijuana: 16 mil

Pérez conceived of the in(fo)SITES as two parts of the same project, incorporating elements he found central to San Diego and Tijuana such as simplicity, mobility, economy, adaptability, and multifunctionality. For the duration of inSITE2000-01, the in(fo)SITES functioned as information and resource centers, as well as sites for the exhibition of projects. At the in(fo)SITES, one could access information about each of the inSITE2000-01 projects, participating artists, reference material, and documentation about the creation process of each project. They also served as starting points for the guided tours of inSITE2000-01, and as conference spaces for the *Conversations* and *Artist Talks*. In San Diego there were more than 2,000 visitors, and over 16,000 in Tijuana.

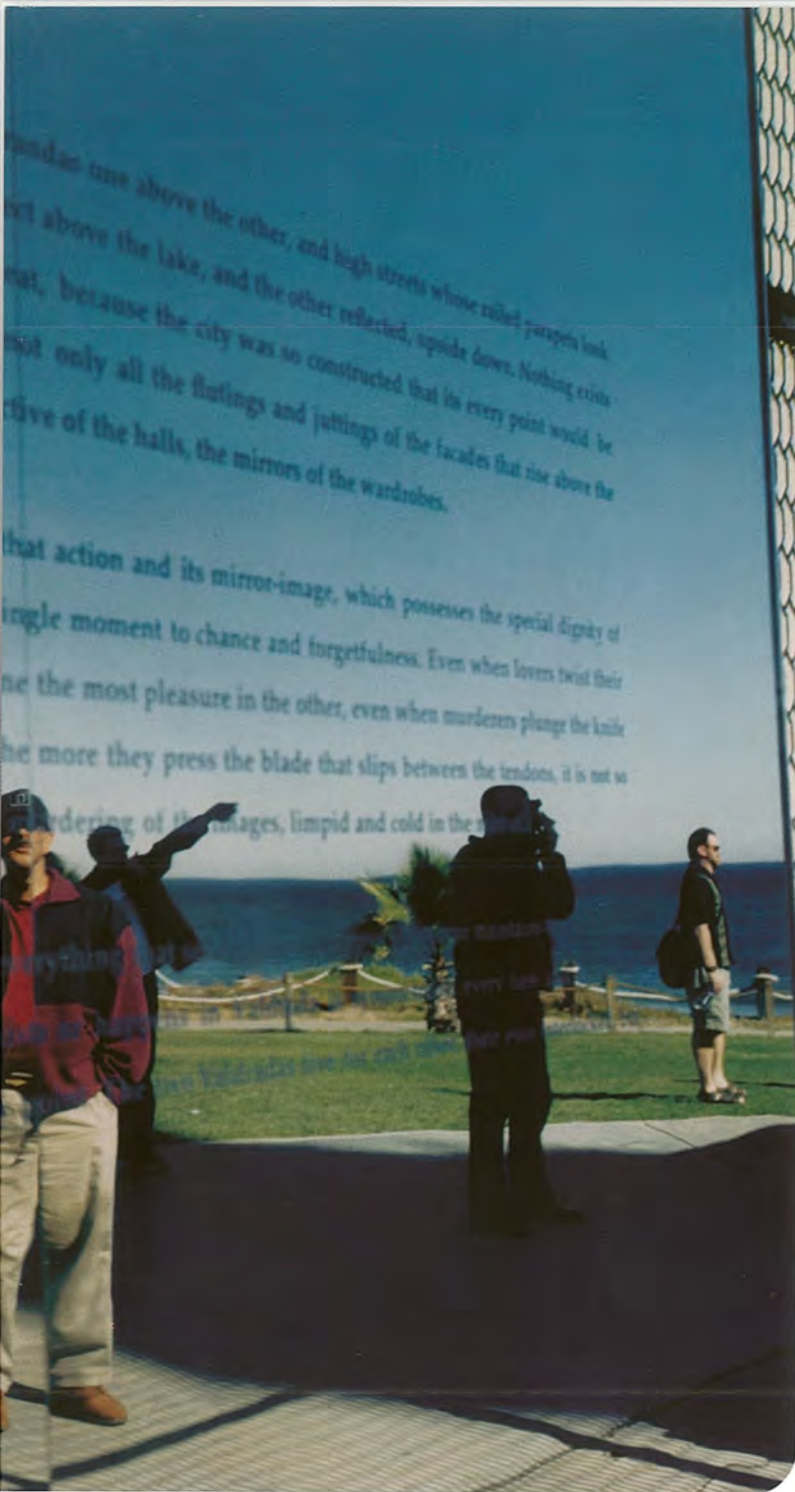


Fines de semana de exploración y Expediciones / Exploration Weekends and Expeditions



To facilitate the public's interaction with the diverse array of artists' projects realized for inSITE2000-01, four weekends of concentrated activity, between October and February, were designed as Exploration Weekends. Each weekend was punctuated by organized Expeditions to projects at their sites, the presentation of event/performances, and various public programs.

Para facilitar la interacción del público con los proyectos artísticos, en su diversidad temporal y espacial, se programaron cuatro fines de semana para explorar inSITE2000-01. En estos fines de semana, denominados *Fines de semana de exploración*, se organizaron expediciones a los proyectos, presentación de eventos y performances, así como diversos programas públicos.



Weekend I: Opening Weekend / *Fin de semana I: Inauguración*

Friday, October 13, 2000

10:00 am-6:00 pm. Projects in San Diego and Tijuana/
Expedición a proyectos en San Diego y Tijuana.

Saturday, October 14, 2000

9:00 am-8:00 pm. Projects in Tijuana/
Expedición a proyectos en Tijuana.

Weekend II / *Fin de semana II*

Saturday, November 18, 2000

10:00 am-6:00 pm. Projects in Tijuana/
Expedición a proyectos en Tijuana.

Sunday, November 19, 2000

10:00 am-6:00 pm. Projects in San Diego/
Expedición a proyectos en San Diego.

Weekend III / *Fin de semana III*

Saturday, January 20, 2001

10:00 am-6:00 pm. Projects in San Diego/
Expedición a proyectos en San Diego.

Sunday, January 21, 2001

10:00 am-6:00 pm. Projects in Tijuana/
Expedición a proyectos en Tijuana.

Weekend IV / *Fin de semana IV*

Friday, February 23, 2001

10:00 am-6:00 pm. Projects in San Diego/
Expedición a proyectos en San Diego.

Saturday, February 24, 2001

10:00 am-6:00 pm. Projects in Tijuana/
Expedición a proyectos en Tijuana.

Diego Gutiérrez

Dos barrios, uno en México y otro en EU, un recién llegado y sus amigos (mayo - septiembre de 2000). Two neighborhoods, one in Mexico and one in the United States, a newcomer and his friends (May - September 2000)
Colonia Guerrero, Tijuana. Castle Park, Chula Vista





A partir de mayo de 2000 me alojé en un hotel de Tijuana para **generar condiciones que crearan un vínculo entre dos barrios** que escogí: la Colonia Guerrero en Tijuana y Castle Park en Chula Vista. Cada mes invité a un colaborador distinto, seis en total, a pasar una temporada conmigo.

Ubiqué al azar en cada uno de los barrios cien domicilios a lo largo de una o varias calles. Doscientos domicilios en total, a uno y otro lado de la frontera. Sus habitantes conformaron el grupo con el que compartimos esta historia.

Cada mes se distribuyeron a lo largo de estas 200 direcciones paquetes con materiales como videos, escritos, fotografías, etc. Cada mes un paquete distinto, elaborado con la ayuda de un colaborador distinto. Los paquetes se dejaban anónimamente frente a la puerta o dentro del buzón de cada domicilio, en una bolsa de plástico.

Paralelamente a esto otro colaborador *monitoreó* lo sucedido escribiendo una especie de bitácora-reportaje-relato que se publicó semanalmente en periódicos de circulación local, a manera de novela por entregas. "Las zebras de Tijuana" en el periódico *Frontera* de Tijuana y "The Rainbow Chronicles" en el periódico *La Prensa* de San Diego.

Tanto los artículos como los videos y materiales incluidos en los paquetes estuvieron disponibles en el in(fo)SITE para su consulta.

Colaboradores: Héctor Velázquez (primera visita), Kees Hin (segunda visita), Maria Thereza Alves (tercera visita), Jen Budney (cuarta visita), Joris Brouwers (quinta visita), Jeannine Diego ("Las zebras de Tijuana" y "The Rainbow Chronicles")

Paquetes: El videocasete del primer paquete consistió en una introducción/explicación del proyecto y una presentación de mi primer huésped, Héctor Velázquez. A partir de la primera visita, cada paquete, además de contener materiales como escritos, fotos, objetos y pequeñas notas, incluyó un video en dos partes: un segmento elaborado entre mi huésped en turno y yo, seguido por una presentación hecha por mí, acerca del siguiente huésped. Los paquetes se distribuyeron dos semanas después de la partida de cada huésped.

D. Gutiérrez

Beginning in May 2000, I took a room at a Tijuana hotel

in order to set in place the particular conditions that would allow me to generate a link between the two neighborhoods I had chosen for my project: the Guerrero colonia in Tijuana and Castle Park in Chula Vista, California. Each month I invited a different guest collaborator, six in all, to spend time working with me on the project.

I randomly selected one hundred houses in each of the two neighborhoods, along one or more streets. Two hundred houses in all, half on one side of the border, half on the other. The residents in these households form the group of people who share this chronicle.

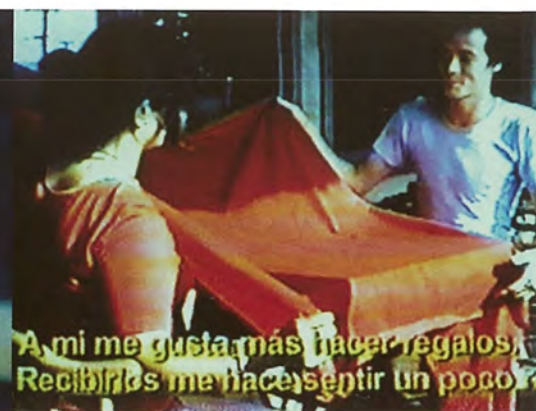


Each month, a packet of materials—videos, written materials, photographs, and so on—was left at each of the 200 homes. A different packet each month, and each packet assembled with the assistance of one of the guest collaborators.

These packets, contained in plastic bags, were left anonymously at the front door or in the mailbox at each house.

A second participant simultaneously “monitored” what ensued, writing a kind of log-report-narrative that would be published weekly in the local newspapers, in the style of a novel in installments. It appeared under the title “Las zebras de Tijuana” in the Tijuana daily *Frontera* and as “The Rainbow Chronicles” in *La Prensa* in San Diego.

These newspaper articles, along with the videos and other materials included in the packets, were available for review in in(fo)SITE.



Participants: Héctor Velázquez (first visit), Kees Hin (second visit), María Thereza Alves (third visit), Jen Budney (fourth visit), Joris Brouwers (fifth visit), Jeannine Diego ("Las zebras de Tijuana" and "The Rainbow Chronicles").

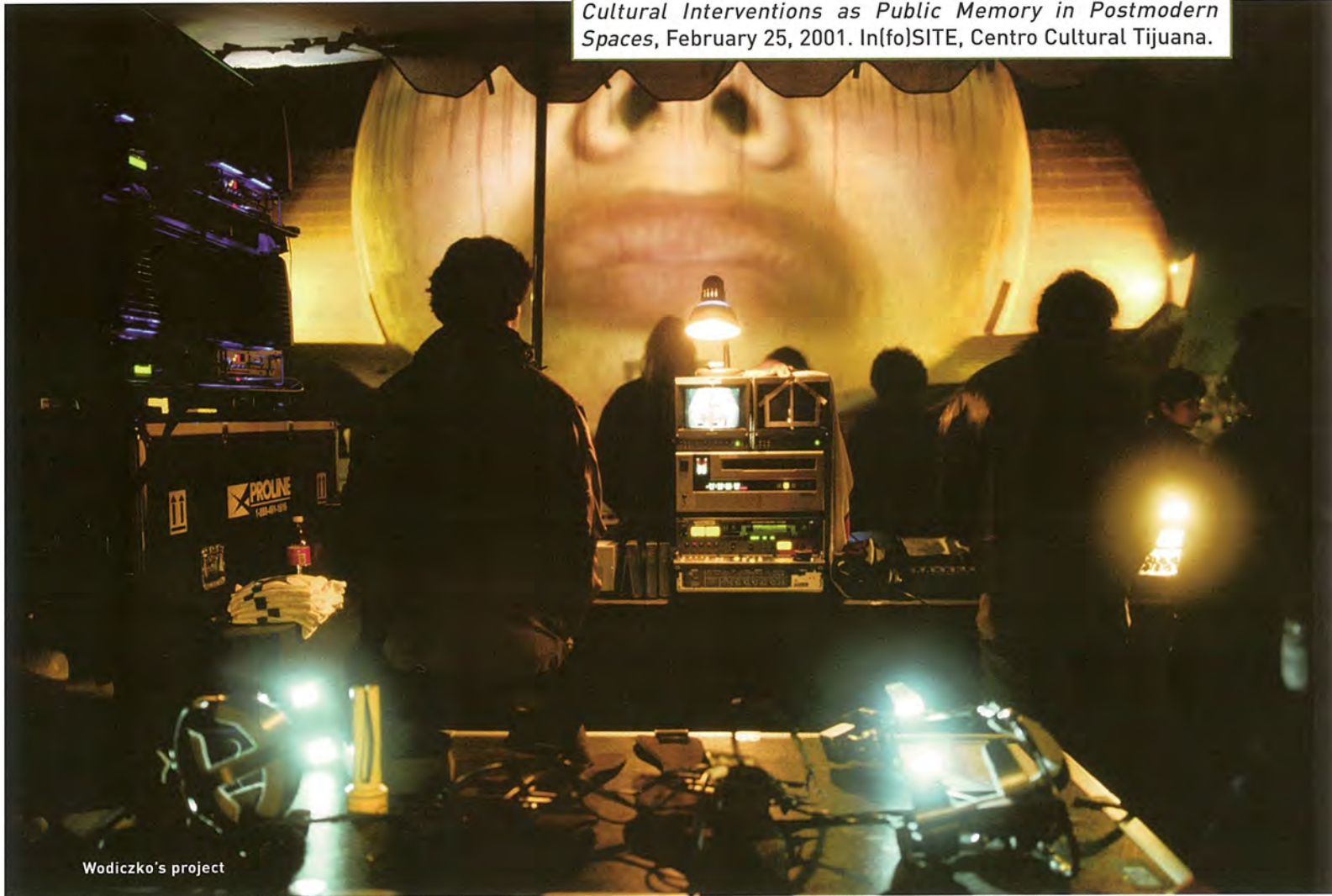
The packets: The videocassette included in the first packet presented an introduction/explanation

of the project and the presentation of my first visitor/invitee, Héctor Velázquez. Following the initial visit, each packet—besides containing written materials, photographs, articles, and brief notes—also contained a two-part video. The first part was a segment developed jointly by me and one of the guest collaborators. This was followed by a presentation that I developed about the guest collaborator. These packets were distributed two weeks following the departure of the respective guest collaborator.

D. Gutiérrez

Néstor García Canclini

Extract of García Canclini's participation, "Art, Institutions and Media: Shared Powers," in *Conversation IV: Image Power: Cultural Interventions as Public Memory in Postmodern Spaces*, February 25, 2001. In(fo)SITE, Centro Cultural Tijuana.



Wodiczko's project

The power of the image or the power of the institutions? The power of the image or the promise of power in specific spaces such as frontiers, sanctified by postmodernity as arenas in which power tends to become nebulous and contestable?

One constituent part of twentieth-century art can be read as a campaign to empower images and repudiate institutions' control of art. Artistic movements overflowed traditional borders and the constraints of the museum setting. Artists explored the resonances that their works could set in play in the streets and in the plazas, or even in isolation on a mountaintop or in the desert. The last two decades of the twentieth century marked the pinnacle of these vanguardist endeavors. Thereafter, they lost their trenchancy. The final years of the century also witnessed the reduction of such innovative artistic stirrings to a mere postmodern iteration of the attainments of preceding periods. In lieu of startlingly innovative interventions, one found only recyclings of the known.

Along with these trends there came a resurgence of the authority of the institutions. When works appeared to stretch the creative envelope, these rare efforts were entrusted to museums, biennials, prestigious art journals, and retrospectives on periods or themes that surveyed works viewed ad infinitum. Dozens of new museums were constructed, the commissions often given to irreverent, deconstructionist architects in the belief that the originality of the container would compensate for the lack of originality found within. Even when we have been bedazzled by the interplay of ethereality and solidity in buildings like the Guggenheim Museum in Bilbao, the contrast between the architecture and the works of art can still stand as testimony to the exhaustion of artistic imagination at the end of the twentieth century.

Against this dominant backdrop of art institutions attempting to resuscitate cutting-edge art through artificial respiration, borders shine as spaces that are simultaneously alternative and privileged. Enervated artists recapture the vitality of their work as they nourish their imagination in contestations on the frontiers of country and ethnic group. Yet to the degree that frontier spaces are increasingly frequented by experimenters probing new ground in the arts—literary, plastic, cinematographic, Web-based—these same spaces seem to lose their meaning as places of division and confrontation, to become both “legal” and “illegal,” places of creation and of persecution. Borders seem to have been invented precisely so that artists can make them hallowed.

Artistic actions sometimes confer particular significance on a site, re-creating or stimulating meanings within an environment that is constantly enmeshed in fleeting, mediated spectacle. At other times, in order to accept the undeterminable meaning of our existence, we must first acknowledge the capriciousness of the referents on geographic frontiers, between sports and between artistic genres (painting, sculpture, installation art, performance art).

In an epoch that has no fixed maps, artistic productions cannot serve as cartographic or monumentalizing events. They can only bring artists together as interlocutors in a world without definitive atlases, simultaneously adopting a range of viewpoints and revealing how these perspectives can be intermingled. In this conversation, the arts can occupy the space and interact with the power that imbues it, generating ritualistic commemorations, acts of criticism and questioning, or simply recasting the border's hidden conflicts in plain sight.

Perhaps what is most innovative as we enter the new century is that we no longer need choose from among the various meanings of artistic work. Distanced from the truths of fundamentalism and from unseeing nomadism, today we poeticize space with paradoxes: horses simultaneously headed in opposite directions, wayward balloons that transgress political frontiers, sports that meld into one another.

Besides exploring the ways in which artists can interact with frontiers, such works and programs like inSITE speak to how art can define its own path.

At a time when art is experiencing a sense of suffocation, restrained within museums and the art market, we are asking ourselves once again whether art might not rediscover its voice in the uncertain and shifting terrains that are our borders, forming alliances with sports and games, reformulating historic icons like the Trojan Horse, and perhaps even resurrecting the eloquence and excitement that the ancient arts (including classical music) still evoke or exploring the communication potential of technological resources like video and the Internet.

We can safely assert that the visual arts are themselves uncertain as to how they should be viewed. Some artists, competing with the media, hope only to be seen. Others ask themselves what spaces and trajectories are open to art today? What meaning can be found in the making of art when institutions, the market, and the video culture have appropriated all of art's discoveries and stripped them of meaning through constant repetition, depriving artistic works of their wonder?

Looking beyond the particular purposes of one artist or another, we can discern within this persisting interest in borders and journeys a query as to the nature of art in the aftermath of artists' displacement over the course of the twentieth century.

Art yielded up one space after another as it broke out of the constraints of its traditional expression as framed art, as it questioned the institutions (the museums) that housed it, and as it absorbed from globalizing cultures the fact that the experience of nation is not sufficiently broad and rich to nourish and embrace all social imaginings.

Contemporary art—which has for so long recycled traditional and modern popular culture, the processes and symbols of ancient and non-Western cultures, spaces and trajectories that were not created to express artistic aspirations—is now seeking to determine if it can transform itself—to determine if this is the moment in which to transform the concept of art. Frontiers—scenarios where objects and meanings are constantly exchanged and transformed—are the ideal forums for the airing of these interrogatories.

Néstor García Canclini is a sociologist and Professor at Universidad Autónoma Metropolitana in Mexico City.



Club de golf Real del Mar, Tijuana

Extractos de la participación de Canclini: "Arte, instituciones y medios: Poderes compartidos", en la *Conversación IV: El poder de la imagen: Intervenciones culturales como memoria pública en los espacios postmodernos*. 25 de febrero, 2001. Centro Cultural Tijuana.

¿El poder de la imagen o el poder de las instituciones? ¿El poder de la imagen o las promesas de poder de ciertos espacios como las fronteras, consagrados por la posmodernidad como lugares donde el poder aparenta volverse incierto?

Un sector del arte del siglo XX puede ser leído como la búsqueda por potenciar las imágenes transgrediendo las instituciones: desbordando el marco, saliendo del museo e inclusive destruyéndolo, explorando las resonancias que las obras podrían alcanzar en calles, plazas, y aun dejándolas solas en una montaña o un desierto. Las dos últimas décadas del siglo XX mostraron la fatiga de estos gestos de vanguardia, así como la voluntad innovadora reducida a la combinación posmoderna de lo que ya se había hecho en épocas anteriores. En vez de invenciones sorprendentes, reciclajes de lo conocido.

Todo esto vino acompañado por el regreso del poder de las instituciones. Cuando las obras parecieron tocar el techo de la creatividad, las novedades se encargaron a los museos, las bienales, las revistas consagratorias, las relecturas de épocas o temas en exposiciones que revisaban obras vistas *ad infinitum*. Se erigieron decenas de nuevos museos, encomendados a veces a arquitectos irreverentes, deconstructores, confiando en que la originalidad del envase compensara la falta de sorpresas del interior. Aun cuando nos haya deslumbrado el juego con la inestabilidad y la fuerza que logra la arquitectura del Guggenheim de Bilbao, también puede ser interpretado como testimonio del agotamiento imaginativo del arte a finales del siglo XX.

En esta política de respiración artificial para las vanguardias, promovida por las instituciones, las fronteras vienen funcionando como espacios a la vez alternativos y privilegiados. Hay artistas cansados que reactivaron la fuerza de su trabajo al nutrir su imaginario en los conflictos limítrofes de países y etnias. Pero en la medida en que las fronteras se vuelven tan frecuentadas por experimentadores literarios, plásticos, fílmicos e internautas, pareciera que dejaran de ser lugares que separan y confrontan, que se cruzan tanto legal como ilegalmente, donde se trabaja o se es perseguido. Las fronteras parecieran haberse inventado para que los artistas las consagren.

A veces las acciones artísticas logran fijar significados a sitios, recrear o suscitar sentidos en medio del mundo una y otra vez disuelto en espectáculos mediáticos fugaces. En otros casos, aceptar la significación incierta de nuestro hábitat requiere admitir la inestabilidad de las referencias en las fronteras geográficas, entre deportes y entre géneros artísticos (pintura, escultura, instalación, performance). En una época sin mapas estabilizados, los programas artísticos no pueden funcionar como cartógrafos o monumentalizadores. Sólo les está permitido reunir a los artistas como interlocutores de un mundo sin atlas definitivos, adoptando simultáneamente varios puntos de vista y mostrando cómo intercambiarlos.

En esta conversación, **las artes pueden tomar el espacio e interactuar con el poder efectuando conmemoraciones rituales, actos de crítica y sospecha, o la simple puesta en escena de conflictos ocultos.**

Tal vez una novedad de este cambio de siglo sea que no debemos optar entre esos diversos sentidos del trabajo artístico. Alejados de las certezas de los fundamentalismos, y del mero nomadismo, hoy poetizamos el espacio con paradojas: caballos que no se sabe si vienen o van, globos indecisos que transgreden las fronteras, deportes que se entremezclan.

Además de explorar qué pueden hacer los artistas con las fronteras, este tipo de obras y programas como inSITE, hablan de cómo el arte busca averiguar qué hacer consigo mismo. En un tiempo en que el arte experimenta la insatisfacción de que lo contengan las instituciones o el mercado, volvemos a pensar si es posible que reencuentre una vocación en los territorios inseguros de las fronteras, en alianzas con el deporte y el juego, reformulando iconos de la historia como el caballo troyano, y aun reciclando la elocuencia y la conmoción que parecen conservar artes antiguas (la música clásica) o explorando las promesas comunicacionales de recursos tecnológicos como el video e internet.

Podríamos decir que las artes visuales no saben bien cómo ser vistas. Algunos artistas, en competencia con los medios, tratan sólo de que los miren. Otros se preguntan cuáles pueden ser ahora los espacios y los circuitos para el arte, qué sentido tiene hacerlo cuando las instituciones, el mercado, la videocultura, se han apropiado de sus descubrimientos y los despojan, a fuerza de repetirlos, de lo que traían de asombro o invención del mundo.

Más allá de las intenciones particulares de unos u otros, escuchamos también, en este interés persistente por las fronteras y los viajes, la pregunta acerca de qué puede ser el arte luego del desalojo experimentado por los artistas del siglo XX.

El arte perdió su espacio al salir de la casa de su lenguaje que era el cuadro, al cuestionar la institución que lo contenía que era el museo y al compartir con las culturas globalizadas la vivencia de que la nación es insuficiente para nutrir y abarcar los imaginarios sociales.

El arte contemporáneo, que ha reciclado tantas veces la cultura popular tradicional y moderna, los procedimientos y símbolos de culturas antiguas y no occidentales, espacios y circuitos creados con fines no artísticos, está averiguando hoy si es capaz de reciclarse a sí mismo. Si acaso aún es tiempo para reciclar la idea de arte. Las fronteras, como escenas donde constantemente se reciclan objetos y mensajes de los otros, son los lugares más propicios para enunciar esta pregunta.

Ugo Palavicino

Taller itinerante de teatro infantil

Bibliotecas Municipales de Tijuana: José María Morelos y Pavón, José Vasconcelos, Emiliano Zapata

A través de su Taller itinerante de teatro infantil, Palavicino creó una serie de eventos teatrales comunitarios con la participación de diferentes colonias en Tijuana. Palavicino permaneció dos semanas en cada comunidad donde invitó a los niños a crear una obra teatral que reflejara las características especiales de cada colonia. Este trabajo se realizó en colaboración con las Bibliotecas Municipales de Tijuana.





Taller itinerante de teatro infantil was a traveling youth theater that included community workshops and performances. The most important aspects of this project were the mobile character of the workshops, possibly thanks to the transformation of a truck into a mobile theater, and the process of preparation and learning undertaken by the participating children. After a week of workshops and rehearsals, each group staged a finished piece to an audience of their community. The stories represented were based on the suggestions, comments, preferences, and opinions posed by the kids. The various themes included environmental preservation, family and social violence, and neighborhood anecdotes.



Taller itinerante de teatro infantil was a series of community theater events developed and presented by the artist collaborating with residents of Tijuana neighborhoods. Workshopping primarily with children, Palavicino created “plays” that focus on neighborhood issues and the everyday, idiosyncratic rhythm of neighborhood life. The workshops were developed in collaboration with the Tijuana Municipal Libraries.

Los aspectos más importantes de este proyecto fueron el carácter móvil de los talleres —posible gracias a la transformación de un camión acondicionado como teatro móvil o carromato— y el proceso de preparación y aprendizaje de los niños participantes. Después de una semana de talleres, cada grupo presentó una obra terminada frente al público local. Las historias representadas partieron de las sugerencias, comentarios, preferencias y opiniones de los niños. Se enfatizaron temas como la preservación del medio ambiente, la violencia familiar y social, anécdotas de la colonia y los absurdos y sinsentidos de lo permisible y lo no permisible.

“...It is not hyperbole to suggest that art, when applied at the community level, can be a powerful tool for re-establishing individual and community identity through a process that acknowledges the existence and fosters the development of local culture.

It's a splendid and logical role for art, given that it is so poorly suited for the creation of mass culture. Whether we're talking about painting or dance, theatre or poetry, we're talking about something that is intimate in its scale and ability to accommodate an audience. This intimacy is tacit permission for artists (whether trained professionals or amateurs inspired by the presence of a professional) to deal with the specifics of the immediate world around them. It is this intimacy that gives a voice for a local culture.”

Steven Durland

“...no es una hipérbole sugerir que el arte, al ser aplicado a un nivel comunitario, puede ser una poderosa herramienta para restablecer la identidad individual y comunitaria a través de un proceso que afirma dicha existencia y promueve el desarrollo de la cultura local.

Dado que está tan mal equipado para la creación de cultura masiva, éste es un rol espléndido y lógico para el arte. Estemos hablando de la pintura o la danza, el teatro o la poesía, nos referimos a algo cuya escala es íntima y que tiene la capacidad de moldearse en función del público. Esta intimidad es un permiso tácito para los artistas (tanto para los que tienen una educación profesional como para los aficionados inspirados por la presencia de un profesional) para tratar con las especificidades del mundo inmediato que los rodea. Esta intimidad es la que le da la voz a la cultura local.”

Steven Durland







Nosotros no cruzamos la frontera,
la frontera nos cruzó a nosotros

Anónimo. Lema de los estudiantes latinos fronterizos

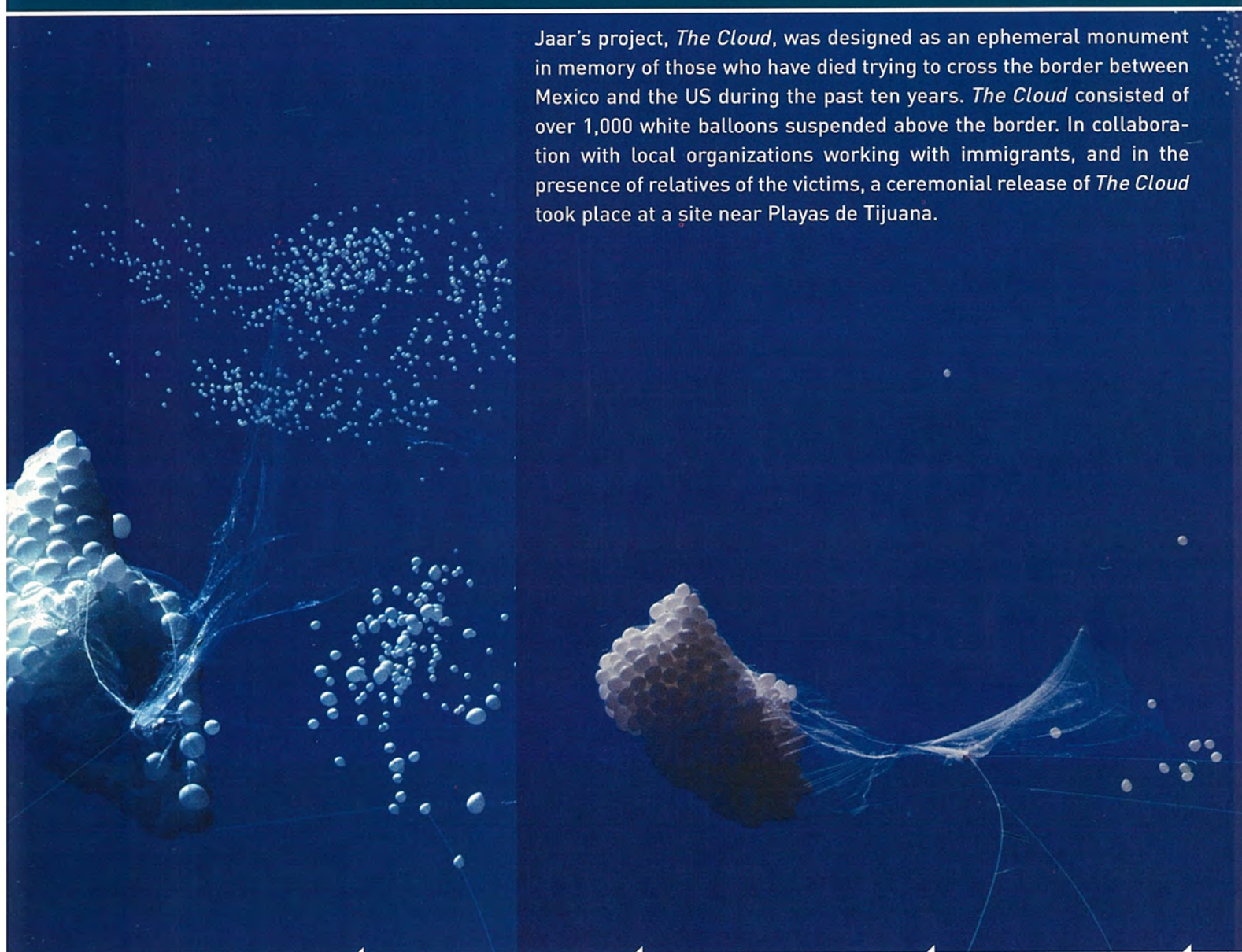


Alfredo Jaar

La nube / The Cloud


Valle del Matador, Tijuana. Goat Canyon, San Diego

Jaar's project, *The Cloud*, was designed as an ephemeral monument in memory of those who have died trying to cross the border between Mexico and the US during the past ten years. *The Cloud* consisted of over 1,000 white balloons suspended above the border. In collaboration with local organizations working with immigrants, and in the presence of relatives of the victims, a ceremonial release of *The Cloud* took place at a site near Playas de Tijuana.



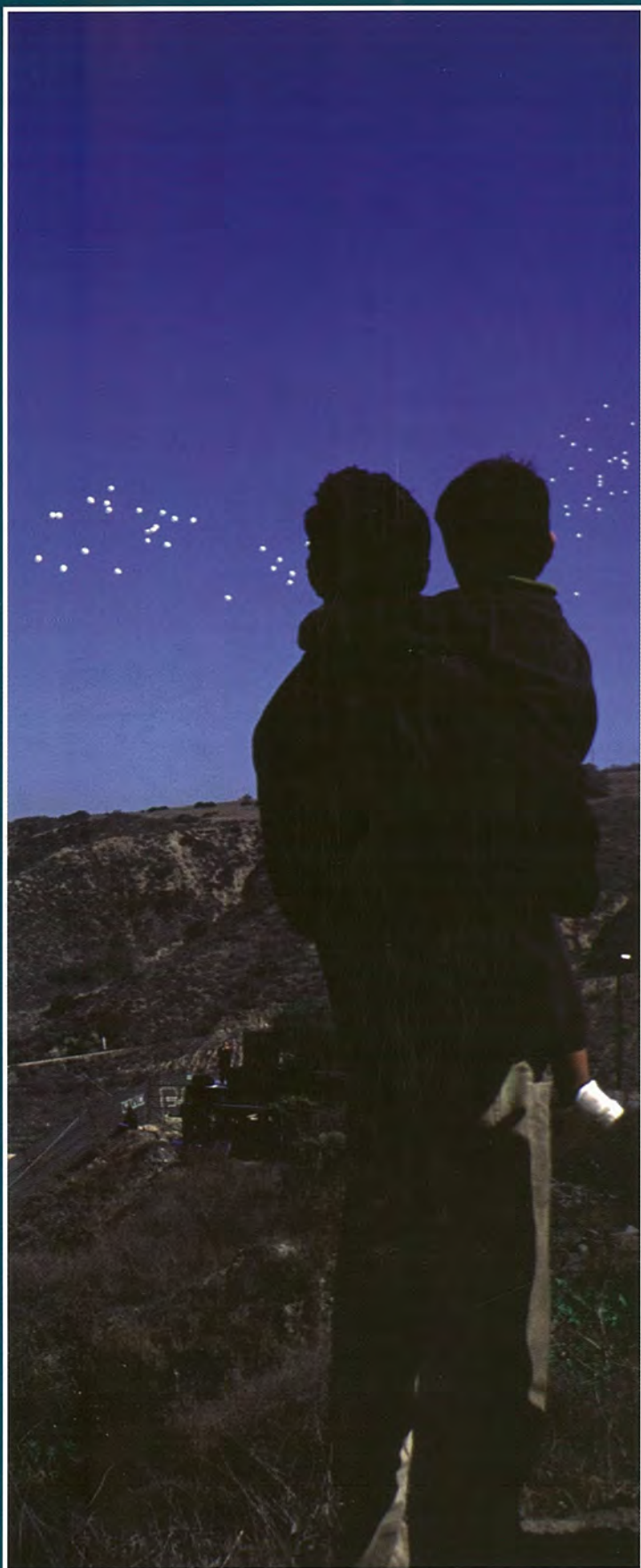
La nube/The Cloud

El proyecto de Jaar estuvo concebido como un monumento efímero para conmemorar a aquellos que han fallecido intentando cruzar la frontera entre México y Estados Unidos durante los últimos diez años. *La Nube* consistió en más de mil globos blancos suspendidos sobre la frontera. En colaboración con los organismos de apoyo a migrantes se llevó a cabo una ceremonia en presencia de los familiares de las víctimas y en la cual los globos fueron liberados sobre la barda fronteriza.



On the morning of Saturday, October 14, 2000, a crowd of over 600 gathered next to the border for a ceremony in memory of immigrants who have died attempting to cross into the US. The one-hour event incorporated live classical music (Albinioni, Bach, and Veracini) played from both sides of the border, the reading of two poems by the Tijuana based poet Víctor Hugo Limón, and a commemorative minute of silence. The focal point was *The Cloud*, an ephemeral monument of more than 1,000 white balloons, suspended over the fence and released as culmination. During the ceremony, the fence virtually disappeared before the indifferent eyes of Border Patrol officers, while inSITE's production team, musicians, and balloon specialists crossed according to the needs of the project.

En la mañana del sábado 14 de octubre de 2000 se reunieron alrededor de 600 personas en la Avenida Internacional, junto a la frontera con Estados Unidos. El programa duró poco menos de una hora. Se tocó música en vivo en ambos lados de la barda: Albinioni, Bach y Veracini. Se leyeron poemas del tijuanaense Víctor Hugo Limón y se mantuvo un minuto de silencio. Al final *La Nube*, formada por más de mil globos blancos y suspendida sobre la barda, fue liberada. Durante el breve tiempo de la ceremonia, la barda desapareció virtualmente ante los ojos indiferentes de varios agentes de la Patrulla Fronteriza.



An obscene amount of resources has been poured in recent years in an effort to stem the flow of undocumented immigrants. More than 3,000 Border Patrol agents are patrolling today the sixty-six miles border in San Diego County alone. They have implemented military-style tactics to seal the border and erected miles of high-security fencing, buried thousands of motion sensors along border trails, and deployed dozens of helicopters equipped with infrared detectors.

*In the last decade alone, it is estimated that **more than 3,000 people have died trying to cross the border.** These deaths have been the result of shootings by US Immigration Officials, drowning, extreme climatic conditions, and automobile accidents, some of them caused by high-speed chases by the Border Patrol. [...]*

I created The Cloud as an ephemeral monument in the memory of those who lost their lives trying to cross the border. The Cloud lasted forty-five minutes in which we offered a space and time of mourning. Music was played on both sides of the border, symbolically uniting a divided land and people. Poetry was read and a moment of silence was observed. Then the balloons were released. Contrary to normal wind conditions, the wind that morning took an unexpected turn and pushed the balloons towards Mexico. Catalina Enríquez, Félix Zavala, Guadalupe Romero, Trinidad Santiago, Aureliano Cabrera, and the others went back home.

A. Jaar

más de tres
han muerto

En los últimos años, se han invertido una gran cantidad de recursos para impedir el flujo de inmigrantes indocumentados. Actualmente, sólo las 66 millas de frontera con el Condado de San Diego son vigiladas por más de 3,000 agentes de la Patrulla Fronteriza. Se han implementado tácticas de tipo militar para sellar la frontera y se han erigido miles de kilómetros de bardas de alta seguridad, se han enterrado miles de sensores de movimiento a lo largo de las veredas y se han desplegado docenas de helicópteros equipados con detectores de rayos infrarrojos.

Solamente durante la última década, se estima que más de 3,000 personas han muerto tratando de cruzar la frontera. Estas personas han fallecido a consecuencia de heridas de bala causadas por los oficiales de inmigración de Estados Unidos, ahogadas, por las inclemencias climáticas y por accidentes automovilísticos, algunos provocados por persecuciones a alta velocidad de la patrulla fronteriza.

Realicé *La Nube* como un monumento efímero en memoria de todos aquellos que han perdido la vida tratando de cruzar la frontera. *La Nube* duró 45 minutos durante los cuales ofrecimos un espacio y momento de duelo especial. Se tocó música en ambos lados de la frontera para unir simbólicamente a una tierra y a un pueblo divididos. Se leyó poesía y se guardó un minuto de silencio. Después de esto se soltaron los globos. Contrario a lo que esperábamos de las condiciones climatológicas, esa mañana el viento dio un giro inesperado enviando los globos hacia México. Catalina Enríquez, Félix Zavala, Guadalupe Romero, Trinidad Santiago, Aureliano Cabrera y los demás regresaron a su hogar.

A. Jaar

Organismos locales de apoyo a migrantes con cuya colaboración se llevó a cabo este proyecto/ Local organizations working with migrants whose collaboration was crucial in the creation of this project: American Friends US/Mexico Border Program San Diego; Casa de la Madre Assunta Tijuana; Casa del Migrante Tijuana; Casa YMCA de Menores Migrantes Tijuana; Centro de Apoyo al Migrante Tijuana; California Rural Legal Assistance Foundation San Diego.

Registro fotográfico del evento:

Jee Sim, Kirthi Nath, Jee Sim, Amy Jorgensen, Bekkah Walker, Elena Bernardi, Sergio Ortiz.



mil personas tratando de cruzar la frontera

Susan Buck-Morss

El arte en la era de la vigilancia tecnológica



Crandall's project

El texto curatorial fue un manifiesto. Hablaba con arrogancia de “transgredir límites”, “transformar el conocimiento,” “redireccionar flujos,” y “romper la inercia de la vida cotidiana”: palabras que convocaban al combate.

Los artistas, que ya tenían experiencia del entusiasmo curatorial, claramente ignoraron nuestro llamado. Seleccionamos como artistas a personas sumamente independientes (y en ningún momento dejaron de serlo). Ante la posibilidad de trabajar libremente en una zona relativamente alejada de las principales rutas del arte global, respondieron con proyectos notablemente diversos que tomaron formas incomparables. inSITE2000-01 no produjo un nuevo modelo colectivo de arte público.

Sin embargo, a la distancia es posible percibir cierta similitud en la forma de trabajar de los artistas, que tuvo más que ver con el posicionamiento que con los pronunciamientos. En una sorprendente cantidad de proyectos, el gesto artístico fue la desaparición.

Más que romper los flujos de tráfico, se unieron a ellos; más que trazar una cartografía de los nuevos paisajes urbanos, se integraron a ellos; más que interrumpir la sintaxis de la vida cotidiana, ahí fueron a resguardar su arte.

La política de este gesto no es confrontar el poder. No se trata de criticar la cultura mercantil ni de representar las identidades sumergidas, sino de insertarse tan plenamente en el campo social que se consiga ser visible por un momento dentro de éste, para luego desaparecer en el flujo transurbano.

Nos recuerdan los *earthworks* que se integran a la naturaleza y se disuelven. Su materialidad transitoria y la relación no violenta con el entorno son las mismas, pero cuando las obras de arte se desvanecen en la especificidad de un sitio social, deviene una complicidad colectiva. Los públicos locales acogen a los artistas como si fueran fugitivos, ilegales (evadidos) del mundo del arte.

→ Líneas de fuga.

Refugiados del mundo del arte en los santuarios públicos: la sociedad del espectáculo no se devela; su velo, en efecto, se convierte en una envoltura.

→ Camuflaje.

El arte, en lugar de exhibirse, se esconde en un pasaje comercial o en un cine.

→ Perdido entre la multitud.

El arte se insinúa dentro del programa de lucha libre del viernes en la noche o se une a los habitantes de cera del museo.

→ Refugio.

Una plaza de toros cerrada alberga un receptor de radio que recoge los sonidos del cielo.

→ Sonido nómada.

Jóvenes de la colonia encubren la cancha de frontón en la frontera apropiándose.

→ Colusión.

Un refugio para observar aves en un santuario natural se convierte en un escondite.

→ Espectadores camuflados, arte camuflado.

The curators' statement was a manifesto. It spoke with bravado about "breaking limits," "transforming knowledge," "redirecting flows," and "disrupting the inertia of everyday life"—words that summoned up the avant-garde for duty.

The artists, who had experienced curatorial enthusiasm before, pretty much ignored our call. We chose as artists highly independent people, which they remained. Offered the freedom to work somewhat off-limits, in a zone relatively secluded from the major routes of global art, they responded with astoundingly diverse projects that took incomparable forms. inSITE2000-01 produced no new, collective model for public art.

And yet there was a similarity in the artists' way of working that is visible in retrospect. It had to do with positioning rather than pronouncements. In a surprising number of projects, the artistic gesture was disappearance. Rather than disrupting traffic flows they joined them; rather than mapping new urban landscapes they blended in; rather than interrupting the syntax of everyday life they sequestered their art within it.

The politics of this gesture is not to confront power, not to criticize commodity culture, not to represent submerged identities, but to move so fully into the social field as to be visible for a moment within it—and then to vanish in the trans-urban flow.

One is reminded of earthworks that merge with nature and dissolve. Their transient materiality and nonviolent relation to the environment are the same. But when artworks disappear within the specificity of a social site, a protective complicity comes into being. Local publics harbor artists as fugitives, aliens (escapees) from the artworld. → Lines of flight.

Artworld refugees and public sanctuaries: The society of the spectacle is not unveiled; rather, its veil becomes a cover. → Camouflage.

Art, instead of exhibiting itself, hides out in a shopping arcade or a movie theater.
→ Lost in the crowd.

Art insinuates itself into the Friday night wrestling program, or joins up with a museum's wax inhabitants. → Shelter.

A shut-down bullfight-ring harbors a radio receiver, pulling alien sounds out of the sky.
→ Nomad sound.

Local youth enact a cover-up for the backboard ball game at the border by appropriating it. → Disappearance.

A bird blind in a nature sanctuary becomes a hideout.
→ Camouflaged spectators, camouflaged art.

Nomad-artists find protection in the socius, among other nomads in the urban flows, learning their escape tactics, joining their acts of resistance, boring from within. Art is a sliding moment in the perceptual field between daily ritual and imagination that the public helps to create. → Witnesses for the defense.

Some "successful" projects exist as rumor only. Others seek venues secluded from tourist gazes. Children create their art-garden in a backyard that tourbusses cannot reach. A video series is privatized, delivered to home mailboxes unannounced. An artist hides out as a housepainter in Maclovio Rojas, where the homes turn into artworks. No one goes to see them. Out of respect for the community. And the artist? → Solidarity.

Public art as harboring strangers, an underground more than an avant-garde. Local media as complicit. Pirated band-widths. → Invisible cities.

Art that turns the camera on the surveillers. Cameras that unravel the boundary between border patrol and body patrol, (con)fusing voyeurism and police protection, mothering and the law.
→ Resisting arrest.

White cubes that are black boxes. → Local hideouts.

Los artistas nómadas encuentran protección en el *socius*, entre otros nómadas en los flujos urbanos, aprendiendo sus tácticas de escape, sumándose a sus actos de resistencia, barrenando desde adentro. El arte es un instante movedido en el campo perceptual entre el ritual cotidiano y la imaginación que el público ayuda a crear. → Testigos por la defensa.

Algunos proyectos “exitosos” sólo existen como rumor. Otros encuentran espacios ajenos a la mirada de los turistas. Hay niños que crean un jardín de arte en un patio al que no pueden llegar los camiones turísticos. Una serie de videos se privatiza y es entregada a través de los buzones domésticos sin previo aviso. Un artista se hace pasar como pintor de brocha gorda en Maclovio Rojas, en donde las casas se convierten en obras de arte.

Nadie las va a ver. Por respeto a la comunidad. ¿Y el artista? → Solidaridad.

Arte público como acoger extraños, un arte subterráneo más que una vanguardia. Medios locales como cómplices. Pirateo de banda ancha. → Ciudades invisibles.

Arte que voltea la cámara y la dirige a los vigilantes. Cámaras que desentrañan el límite entre la patrulla fronteriza y el patrullaje del cuerpo, (con)fundiendo el voyeurismo y la protección policiaca, lo maternal y la ley. → Resistirse al arresto.

Cubos blancos que son cajas negras. → Escondites locales.

Un artista se somete a terapia nómada y documenta el viaje en video. En un gesto de autosilenciamiento, sustrae su propia voz. El sujeto: un hoyo en los contornos del sonido. → Protección.

Al artista le pusieron un cuatro, está atrapado en el mundo del arte.
El artista como fugitivo. → Escape.

El mundo del arte como un orden disciplinario. Un régimen de la verdad cuyas leyes cambiantes aterrorizan a sus trabajadores; trabajadores del arte de *status* temporal. Gubernamentalidad practicada por museos, galerías, universidades, diarios, conferencias, editoriales. Vigilancia que opera a través de la renovación urbana y el turismo cultural, la difusión de los museos y los públicos específicos. Producción estimulada por empresarios curatoriales y el sistema de críticos a través de los medios. La incansable proliferación de bienales de arte. Invitaciones como permisos de trabajo.

El mundo del arte, siempre en expansión, es un antimercado. Las ferias son injustas, la competencia está arreglada de manera fraudulenta. La estrategia de mercadotecnia significa control del mercado, que impide que se le pueda dar rienda suelta a la imaginación. Los críticos en los medios son jueces, jurados y reporteros a la vez. Los seleccionados del año pasado son las estrellas de éste. El desbordamiento global ahoga la diferencia. La otredad como estrategia promocional. La práctica creativa de los márgenes es incorporada concentrando el poder comercial en el centro.



Los públicos del arte son aficionados que conocen las reglas y dan su aquiescencia para ser embaucados. Están al tanto de sus trucos, adoran sus excesos y visitan sus sedes. Juegan el juego.

Al igual que el resto de los inmigrantes globales, los artistas tampoco tienen seguridad laboral. No cuentan con plazas, ni tienen derecho al voto. La solidaridad dentro del mercado laboral está mal vista. Se prefiere el trabajo a destajo. Los residentes en el mundo del arte son individuos solitarios que compiten por ser vistos y son valorados por su poder de atracción. Los contratan para atraer públicos y producir espectáculos, no arte. Le dan ambiente al estéril planeta del capital financiero. Son un respiro en una burbuja sellada. Aire reciclado.

El tiempo del mundo del arte es la moda: lo nuevo como lo que siempre-es-lo-mismo. El espacio del mundo del arte es el de la desterritorialización: no hay en dónde esconderse. El mundo del arte es el mundo de la imagen, aquél en el que la vigilancia toma forma de celebridad y tener fama significa que un nombre es reconocido. El artista es una marca. Está marcado.

Y es vulnerable: la imposible situación de seguir avanzando profesionalmente sin la posibilidad de salirse de lo preestablecido. El sistema de críticos en los medios puede extinguir las complejidades del trabajo de toda una vida con una cuantas palabras, con el tecleo de un icono, con una reseña al vapor. Los políticos pueden aniquilar colonias enteras de artistas con sólo cortarles el presupuesto. Los defensores de la moral sólo son los censores más visibles. La expulsión del mundo del arte es una amenaza constante. Aquí, la invisibilidad significa la extinción profesional. A los artistas los "desaparecen."

No es sorprendente, por ende, que los fúgitivos traten de encubrir sus huellas. Su escape es temporal. Como nómadas globales, regresan a la burbuja del mundo del arte con la documentación de los medios que les asegura el reingreso. Las líneas de fuga se revierten. El escape se registra como un paso profesional, un escalón hacia el siguiente evento global: una beca, un premio, una bienal, los *fast-tracks* del comercio artístico.

Mundos globales interconectados: una arquitectura del poder.
→ Monopolios del Molar (Deleuze y Guattari).

El mundo del arte y mundo de la teoría. Dos regímenes de la verdad en un espacio global. Dos juegos sobre la misma cancha. ¿Chocan o colaboran? ¿Qué posibilidad existe de una alianza entre teoría y arte, una revuelta de jugadores en contra de los árbitros? ¿En contra de aquéllos que promueven y apoyan esta situación? ¿En contra del juego mismo?

El mundo del arte (cualquier mundo), no es un lugar, es un sistema de ordenamiento que interioriza la verdad. Es un procedimiento de clasificación que permite que las cosas se sepan y se fijen [Foucault]. Establece las posibilidades y factibilidad del discurso artístico. Patrulla las fronteras, asegurándose de que nadie entre o salga del espacio discursivo a menos que tenga un registro previo. No se puede salir sin visa de reingreso. → *Las reglas del juego*.

An artist undergoes nomad-therapy and videos the trip. In a gesture of self-silence, she edits out her voice. The subject: a hole in the contours of sound. → Protection.

The artist framed, caught in the artworld. The artist as fugitive. → Escape.

The artworld as a disciplinary order. A truth-regime, the laws of which keep changing, terrorizing its artworkers, whose residence status is temporary. Governmentality: practiced by museums, galleries, universities, journals, conferences, publishing houses. Surveillance: operating through urban renovation and cultural tourism, museum outreach and target publics. Production: powered by curatorial entrepreneurs and the media-critic system. The relentless proliferation of art biennales. Invitations as greencards.

The artworld, ever-expanding, is an anti-market. Artfairs are unfair; competition is rigged. Marketing strategy means market control, curbing the free play of imagination. Media-critics are judges, jury, reporters, all three. Last year's choices are this year's stars. Global extension consumes difference. Otherness as a promotional device: incorporating creative practice at the margins; concentrating commercial power at the center.

The artpublics are smartfans [fans who know they are *embaucados* but still play along] in on the joke, loving the hypes, seeing the sites, playing the game.

Like all global migrants, artists have no job security. They are given no tenure; they have no vote. Solidarity within the labor market is discouraged. Piecework is preferred. Artworld residents are lone individuals, competing to be seen, valued for their power to attract. They are hired to assemble publics, producing spectacles, not art. They provide atmosphere for the barren planet of finance capital. Breath for a sealed bubble. Recycled air.

The time of the artworld is fashion: the new as the always-the-same. The space of the artworld is deterritorialization: no place to hide. The artworld is an image-world, in which surveillance takes celebrity form, and fame is name-recognition. Artists as branded beings.

And vulnerable: The impossible position of advancing one's career and wandering off from its track. Framed: The media-critic system can extinguish the complexities of a lifework with the stroke of a pen, the hit of an icon, an overnight review. Politicians can annihilate whole colonies of artists by a cut in the budget. Morals police are only the most obvious censors. Expulsion from the artworld is a constant threat. Here invisibility means career extinction: Artists are "disappeared."

No wonder, then, that the fugitives try to cover their tracks. Their escape is temporary. They return, global nomads, to the artworld bubble, with media documentation to ensure their reentry. Lines of flight are reversed. Escape is recoded as a career step, a move toward the next global occasion: a grant, a prize, a biennale—the fast-tracks of the artworld trade [fast-track refers to US trade policy].

Interconnected global worlds: An architecture of power. → Molar [Deleuze and Guattari] monopolies.

Artworld and theoryworld. Two truth-regimes in global space. Two games on the same playingfield. Colliding or collaborating? What chance exists for a theory-art alliance, an insiders' revolt among the players—against the referees? Against the backers. Against the game itself?

Artworld. theoryworld. mediaworld. infoworld. touristworld. olympicworld. Foxworld. Bushworld.
→Oneworld.

The artworld (anyworld) is not a place; It is an ordering system that internalizes truth, a classification procedure for making things known and pinning them down [Foucault]. It sets the conditions of possibility for putting the discourse of art into play. It patrols the borders, ensuring no one will enter—or leave—the discursive space unless preregistered. No exit without a reentry visa. →The rules of the game.

A slice of territory like Tijuana/San Diego has no such coherence. It is not a world, which is why escape is possible. Contingency leaves its mark on the artists' projects: the way the wind blows a white balloon-cloud, the flight patterns of helicopter patrols over the estuary, the sky-color mirroring Calvino's words, the rain-tears on "La Bola," the women's faces. →Weather.

In strong projects, escape and refuge are reciprocal: The public, no longer a "target audience," finds a sanctuary in art. →Co-nomads, co-creators.

Video shorts, scripted from local narratives and featuring local actors, span multiple show-windows of downtown real estate, saturating the street-corner with cinema-art. →Zones of contact.

Amateur artists from a bordertown are brought into the conceptual project of the "professional"; a gallery exhibition features the local mountain they have painted, each is unique. The "professional" specializes in mass production. →A world in miniature.

Art takes over high technologies of surveillance and puts them in the hands of those surveilled. Maquiladora workers use art's safe-place in the public sphere to speak the truth to power. →Protective exposure.

For nomads traveling along lines of flight, borders can mean safety.

When I was a child (a juvenile-escapee in a New Jersey movie house) the Saturday matinees showed Western heroes as existential loners: outlaws of disciplinary orders, fugitives from the law, heading by horseback to the Mexican border— not critical outsiders still inside, but men-on-the-run, trying to escape before the authorities "disappeared" them. Mexico was freedom. The border was an exit pass. Safe haven. The end of the game: "home-free."

Crandall's project



What I am saying here is not about all the projects. It may be contradicted by some of them. I am describing an aspect, an attitude, an after-effect. Art's inconspicuousness, deemed a problem at the time by the organizers, becomes pre-visionary. The artists as clairvoyant, anticipating the brave new world of global surveillance that was born in the aftermath of 9/11. This world, the Bushworld, the wholeworld, threatens to leave the independent person no place to hide.

Susan Buck-Morss is Professor of Political Philosophy and Social Theory in the Department of Government, Cornell University; and co-curator for inSITE2000-01

Un pedazo de territorio como Tijuana/San Diego no tiene tal coherencia. No es un mundo y por lo mismo es posible huir. La contingencia deja su marca en los proyectos de los artistas: la forma en la que sopla el viento y se lleva una nube de globos blanca, el patrón de vuelo del patrullaje en helicóptero sobre el estuario, el color del cielo que refleja como en espejo las palabras de Calvino, la lluvia-lágrimas sobre "la bola", los rostros de mujeres. → El clima.

En los proyectos fuertes, escape y refugio son recíprocos: el público, que ya no es un *público específico*, encuentra en el arte un santuario. → Co-nómadas, co-creadores.

Videos cuyo guión está basado en narrativas locales y en los que participan actores de la colonia, se extienden sobre múltiples aparadores de bienes raíces del centro, saturando la esquina con cine de arte. → Zonas de contacto.

Artistas amateurs de un pueblo de la frontera son integrados al proyecto conceptual del artista "professional". En una galería se exponen sus pinturas de la montaña local. Todas son únicas. El "professional" se especializa en la reproducción masiva. → Un mundo en miniatura.

El arte se apropia de las altas tecnologías de vigilancia y las pone en manos de los vigilados. Las trabajadoras de maquiladoras utilizan el espacio seguro de la esfera pública para gritarle su verdad al poder. → Exposición protegida.

Para los nómadas que viajan sobre las líneas de fuga, las fronteras pueden significar seguridad.

Cuando era niña (una chica que va al cine para escapar del suburbio americano) las matinés sabatinas mostraban a los héroes del oeste como si fueran solitarios existenciales. Eran forajidos del orden disciplinario, fugitivos de la ley que se dirigían a caballo a la frontera con México. No eran críticos marginales aún dentro, sino hombres dados a la fuga intentando huir antes de que las autoridades los "desaparecieran." México significaba el santuario. La frontera era la puerta de salida. El final del juego: la libertad.

Lo que aquí digo no se refiere a todos los proyectos. Incluso algunos de ellos pueden contradecirlo. Describo un aspecto, una actitud, una secuela. La falta de visibilidad del arte, que en algún momento fue considerado por los organizadores como un problema, se convierte en algo pre-visionario. Los artistas, como si fuesen clarividentes, anticiparon el mundo feliz de la vigilancia global que surgió después del once de septiembre. Este mundo, el mundo de Bush, el mundo entero, amenaza con no dejarle al individuo lugar alguno en donde esconderse.

Susan Buck-Morss es profesora de Filosofía Política y Teoría Social en el Departamento de Gobierno de la Universidad de Cornell, además fue co-curadora de inSITE2000-01

"Los trabajadores que salen a buscar trabajo por todo el mundo están cambiando la demografía global en esta tercera revolución industrial. Legal o ilegalmente, ellos llegan a todos los centros industriales en los países desarrollados, así como a los que están en vías de desarrollo. Las Corporaciones los necesitan, aún cuando no están dispuestas a proporcionarles el pago o los cuidados adecuados. Lejos de sus hogares, los trabajadores inmigrantes acaban en enormes zonas urbanas marginales sin la protección del sistema rural tradicional de dependencia mutua. La lucha por la supervivencia no les deja tiempo libre para disfrutar su memoria pastoral. Para los trabajadores indocumentados explotados en estas zonas urbanas marginales que tienen la fortuna de contar con dinero para placeres supérfluos, el único consuelo parece ser el consumismo. En la ciudad de México o en Seúl, en Berlín o en Chicago, los inmigrantes se mezclan e interactúan con otros inmigrantes de otras regiones. Ni lo nativo ni lo plural les preocupa, sólo la supervivencia..."

Masao Miyoshi





Currículas / CV

→**Carlos Amorales** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1970 **Estudios/Studies:** Gerrit Rietveld Academy and Rijksacademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** SFU Contemporary Art Museum, Tampa, FL (2002); Migrosmuseum, Zurich, Switzerland (2001); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F. (1999) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Queens Museum, New York, NY (2002); Migrosmuseum, Zurich, Switzerland (1999); Berlin Biennial, Berlin, Germany (2001); ArtPace, Houston, TX (2000); Centre National d'Art et de Culture, Centre Georges Pompidou, Paris, France (2000); De Appel, Amsterdam, Holland (2000); Portland Art Museum, Portland, OR (2000); Walker Art Center, Minneapolis, MN (2000); International Biental de São Paulo, São Paulo, Brazil (1998); La Panaderia, México D.F. (1998) **Publicaciones/Publications:** Sonja Beijering, Dialogues, exhibition catalogue, W139, Amsterdam, Holland, 1997; WIPE Magazine, artist contribution, November, 1998.

→**Gustavo Artigas** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1979 **Estudios/Studies:** Universidad Nacional Autonoma de México (UNAM), México D.F., México **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (2002); ARCO, Madrid, Spain (2002); Banff Centre for the Arts, Alberta, Canada (1997) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** La Panaderia, Mexico D.F. (2002, 1994); Venice Biennale, Venice, Italy (2001); Vrededorp, Johannesburg, South Africa (2001); Art in General, New York, NY (2001); Havana Biennial, Havana, Cuba (2000); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (1998); Centre des Arts, Marnay sur-Seine, France (1998); Mexican Cultural Institute, Washington, D.C. and New York, NY (1998); Monterrey Biennial, Monterrey, México (1997); ExpoArte Guadalajara 96, Guadalajara, México (1996); Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., México (1996, 1995).

→**Judith Barry** **Nacido/Born:** Columbus, OH, 1954 **Estudios/Studies:** B.A. University of California, Berkeley; M.A. New York Institute of Technology, New York **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** De Appel Foundation, Amsterdam, Holland (1992, 1984); Lyon Biennale de la Dance, Lyon, France (1988); Museum of Modern Art, New York, NY (1986, 1980); San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA (1978) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Venice Biennale, Venice, Italy (2000, 1990, 1988); Musée des Beaux Arts, Nantes, France (2000); Le Fresnoy, Lille, France (1999); Tate Gallery, London, England (1999); Cross Currents, Winter Palace, St. Petersburg, Russia (1999); Wexner Center, Columbus, OH (1998, 1996); Miró Foundation, Barcelona, Spain (1998); Witte de With, Rotterdam, Holland (1998); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1997); inSITE97, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México (1997); Museum of Modern Art, New York, NY (1996, 1988, 1987); Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (1996, 1989); New Museum, New York, NY (1996, 1990, 1989, 1988, 1986, 1985); Whitney Museum of American Art, New York, NY (1994, 1989, 1988, 1987, 1982); Internacional Biental de São Paulo, São Paulo, Brazil (1994); Artéc '93, Biennale de Nagoya, Nagoya Museum of Art, Nagoya, Japan (1993); Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburg (1991); Lyon Biennale de la Dance, Lyon, France (1990); University Art Museum, University of California, Berkeley, CA (1989, 1982); Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY (1987) **Publicaciones/Publications:** Judith Barry, Willful Amnesia, Felix:voyerism, v.2, no.2, Fall 1999; Wallis, Weems, Yanawine, Art Matters; How the culture wars changed America, NYU Press, NY 1999; Michael Rush, New Media in late 20th Century Art, Thames & Hudson, London, England, 1999; Brian Wallis, Judith Barry: Projections: mise-en-abyme, Presentation House, Vancouver, Canada, 1998; Maggie Morris, Virtualities, Indiana University Press, 1998; John Roberts, The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday, Manchester Univ. Press, Manchester, England, 1996; Johanna Drucker, Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition, Columbia University Press, NY, 1994; Raven, Langer, Frueh, Feminist Art Criticism, UMI Press, MI, 1988; Judith Barry, Space Invaders, Un/Necessary Image, MIT Press, MA, 1983 **Becas/Fellowships:** New York Foundation for the Arts (1997, 1990, 1986); National Endowment for the Arts (1989).

→**Alberto Caro Limón** **Nacido/Born:** Mexicali, Baja California, México, 1968 **Estudios/Studies:** Southwestern College, Chula Vista, CA **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** inSITE97, Tijuana/San Diego, CA; Centro Cultural de la Raza, San Diego, CA (1997, 1996).

→**Jordan Crandall** **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Paço das Artes, São Paulo, Brazil (2002); Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland (2002); The Kitchen, New York, NY (2001); Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, France (2000); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (2000) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain (2001); Museum Ludwig, Cologne, Germany (2001); Berlin Biennial, Berlin, Germany (2001); European Media Art Festival, Osnabruck, Germany (2001, 1999); Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany (2001); Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, France (2001); Whitney Museum of American Art, New York, NY (2001); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (2000); Documenta, Kassel, Germany (1997); Franklin Furnace, New York (1996-97); Museo de Arte Extremeno e Iberoamericano, Badajoz, Portugal (1996); New Museum of Contemporary Art, New York (1995, 1992-93); Serpentine Gallery, London, England (1995) **Publicaciones/Publications:** Jordan Crandall, Heatseeking Combat Images, Caen,

2002; M. Lovejoy, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Prentice Hall, New York, 1996.

→**Arturo Cuenca** *Nacido/Born*: Holguín, Cuba, 1955 *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions*: Museum of Art, Fort Lauderdale, FL (1995); Cuban Museum of Art and Culture, Miami, FL (1991); National Museum of Fine Arts, Havana, Cuba (1985) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions*: Miami Art Fair, Miami Beach, Florida (2000); ARCO 98, Madrid, Spain (1999); Art Chicago, Chicago, IL (1999, 1998); San Francisco Art Fair '98, San Francisco, CA (1999); Art Vancouver, Vancouver, Canada (1997); International Contemporary Art Fair Guadalajara, Guadalajara, México (1996, 1995, 1994, 1993, 1992); Museo de Arte Contemporáneo Hispánico, New York, NY (1988); Bienal de la Habana, Habana, Cuba (1986, 1984); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (1983; 1982), Biennial of Paris, Paris, France (1980) *Publicaciones/Publications*: Raphael Rubinstein, Arturo Cuenca: The Artist as Active Spectator, Bard College, New York, 1997 *Becas/Fellowships*: Cintas Foundation Fellowship, New York, 1992.

→**Roman de Salvo** *Estudios/Studies*: B.F.A. California College of Arts & Crafts; M.F.A. University of California, San Diego *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions*: Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1998) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions*: California Biennial, Orange County Museum of Art, Newport Beach, CA (2002); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (2001, 1995); Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York, NY (2000); Musée d'Art Américain, Giverny, France (2000); Hudson River Museum, Yonkers, NY (1999); 96 Containers—Art Across Oceans, 1996 Cultural Capital of Europe, Copenhagen, Denmark (1996); California Center for the Arts Museum, Escondido, CA (1996); inSITE94, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México (1994) *Publicaciones/Publications*: Sally Yard, Roman de Salvo: Fun Follows Function, Quint Contemporary Art, La Jolla, CA, 2000 *Becas/Fellowships*: Art Matters Inc. Fellowship, 1995.

→**Mauricio Dias** *Nacido/Born*: Rio de Janeiro, Brazil, 1964 *Estudios/Studies*: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil; Schule für Gestaltung, Basel, Switzerland. →**Walter Riedweg** *Nacido/Born*: Luzern, Switzerland, 1955 *Estudios/Studies*: Musik-Akademie Luzern, Switzerland; Scuola di Teatro Dimitri, Verscio, Switzerland; Performance Studies Department, New York University *Exhibiciones/Exhibitions*: Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (2002, 2001, 1998); Arte Cidade Zona Leste, São Paulo, Brazil (2002); Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, Brazil (2002); Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, South Africa (2001); Museum of Contemporary Art, Barcelona, Spain (2001); Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey (2000); Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, Brazil (2000, 1998); Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland (2000); Venice Biennale, Venice, Italy (1999); The Arts Festival of Atlanta, Atlanta, GA (1996); Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (1996); Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva, Switzerland (1996) *Publicaciones/Publications*: Catherine David, L'Etat de Choses, exhibition catalogue, Catalogue Kunst-Werke, Berlin, Germany, 2001; Mary Jane Jacob, Michael Brenson, Homi Bhabha, Conversations at the Castle—Changing Audiences and Contemporary Art, MIT Press, MA, 1997.

→**Mark Dion** *Nacido/Born*: New Bedford, MA *Estudios/Studies*: School of Visual Arts, New York; Whitney Museum of American Art, Independent Study Program, New York University of Hartford, CT *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions*: Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT (2003); Fuller Museum of Art, Brockton, MA (2001); Wiesman Art Museum, Minneapolis, MN (2001); American Fine Arts Co., New York, NY (2000, 1996, 1995, 1994, 1992); Tate Gallery, London, England (1999); Wexner Center for the Arts, Columbus, OH (1997); *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions*: National Museum of Art, Osaka, Japan (2001); American Fine Arts Co., New York, NY (1990, 1989); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (2000); Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA (1999); Museum of Modern Art, New York, NY (1999); Ludwig Museum, Cologne, Germany (1998); De Appel Foundation, Amsterdam, Holland (1997, 1996); Venice Biennale, Venice, Italy (1997); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain (1994); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (1993); Institute of Contemporary Art, London, England (1992); Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (1992); Whitney Museum of American Art, New York, NY (1990, 1989, 1985); Wexner Center for the Arts, Columbus, OH (1990); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1987) *Publicaciones/Publications*: Mark Dion: New England Digs, Fuller Art Museum of Art, Brockton, MA, 2001; Alex Coles, Mark Dion, eds., Mark Dion: Archaeologist, Black Dog Press, 1999; Mark Dion, Phaidon Press, 1997; Helen Molesworth, The Art of Environmental Activism, The (Un)Making of Nature, exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art, New York, 1990.

→**Rita González** *Estudios/Studies*: M.F.A. University of California, San Diego; Ph.D. University of California, Los Angeles *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions*: Geffen Contemporary Center, Los Angeles, CA; Santa Monica Museum, Santa Monica, CA; Armand Hammer Museum, Los Angeles, CA; Center for Contemporary Art, Seattle, WA; MIX, New York, NY and México *Publicaciones/Publications*: Chon Noriega and Rita Gonzalez, eds., Pedacitos de mi Corazón: Selected Writings of Tomas Ybarra-Frausto, University of Minnesota Press, Minneapolis, forthcoming; Chon Noriega, ed., East of the River, Cambio de Cara, Smart Art Press, Santa Monica, 2001; ADOBE LA, ed., Urbate/Hybrid Cities: The Production of Art in Alien Territory, The Assumption of Lupe Velez,

SCI Arc Public Access Press, Los Angeles, 1999; Rita Gonzales and Jesse Lerner, eds., *Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema*, Smart Art Press, Santa Monica, 1998 **Becas/Fellowships:** Summer Mentorship Fellowship, UCLA, 2000; Helena Rubinstein Fellowship, Museum of Modern Art, New York, 1995; San Diego Fellowship, UCSD, 1994.

→**Silvia Gruner** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1959 **Estudios/Studies:** Betzael Academy of Art and Design, Jerusalem, Israel; Massachusetts College of Art, Boston, MA **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México [2000, 1994]; Centro de la Imagen, México D.F., México (1997); Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina (1994); Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., México (1992) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Guggenheim Museum, New York, NY (2001); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (2001, 1998, 1994); Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ (2001); Dallas Art Museum, Dallas, TX (2001); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (2001); Queens Museum of Art, New York, NY (2001); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (1997, 1993); Kwanju Biennale, Kwanju, Korea (2000); Museum of Fine Arts, Montreal, Canada (1999); Museo Nacional de Arte, México D.F., México (1998); Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela (1998); Johannesburg Biennale, Cape Town, South Africa (1997); Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., México (1997); Biennale of Sydney, Sydney, Australia (1996); inSITE94, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México (1994); Museo de Arte Moderno, México D.F., México (1993); Institute of Contemporary Art, Boston, MA (1991); Havana Bienal, Havana, Cuba (1989) **Publicaciones/Publications:** Rita Gonzales, Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema*, U.S., 1998; Lucy Lippard, Trisha Ziff, Cuauhtémoc Medina, *Cercanías Distantes, Un Diálogo entre Artistas Chicanos, Irlandeses y Mexicanos*, México, 1997 **Becas/Fellowships:** Rockefeller MacArthur Film, Video, Multimedia Fellowship, 1999-2000.

→**Diego Gutiérrez** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1966 **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Musée du Picardie, Amiens, France (2001); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (1999, 1993); Rijksakademie, Amsterdam, Holland (1997) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Palacio de Bellas Artes, México D.F., México (2001); Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México (2000, 1995, 1994); Art in General, New York, NY (1999, 1994); Centro de la Imagen, México D.F., México (1999); Museum of Fine Art, Montreal, Canada (1999); Mexican Cultural Institute, Washington, D.C. and New York, NY (1998); Rijksakademie, Amsterdam, Holland (1996); Bienal de Monterrey, Monterrey, México (1994); inSITE94, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México (1994) **Becas/Fellowships:** Fonca-Conaculta, México (1998-99; 1991-92); Instituto Nacional de Bellas Artes, México (1996-97); Unesco (1996).

→**Jonathan Hernández** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1972 **Estudios/Studies:** UNAM, México D.F., México; Université de Montréal, Montréal, Canada **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** La Panadería, México D.F., México (1996) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México (1997); La Panadería, México D.F., México (1995, 1994) **Becas/Fellowships:** FONCA, México (1998-99).

→**Norma Iglesias** **Nacido/Born:** México D.F., México, 1959 **Estudios/Studies:** M.A. Universidad Iberoamericana; Ph.D. Universidad Complutense de Madrid, Spain **Publicaciones/Publications:** Michael Dear, Gustavo Leclerc, eds., *Border Representations: Frontier Cinema and Independent Video, Mixed Feelings: Art and Culture at the Post-Border Metropolis*, University of California Press, Los Angeles, 2002; José Manuel Valenzuela, ed., *Retratos cinematográficos de la frontera: El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico, Una aproximación cultural a la frontera norte de México*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001; Rosa Linda Fregoso, ed., *Who is the Devil, and where and why does he or she Sleep? Viewing a Chicana Film in Mexico, The Devil Never Sleeps and Other Films by Lourdes Portillo*, University of Texas Press, Austin, 1999; Norma Iglesias, Rosa Linda Fregoso, eds., *Miradas de Mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, El Colegio de la Frontera Norte and Chicana/Latina Research Center (UCD), Berkeley, 1998; Norma Iglesias, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, University of Texas Press, Austin, 1997; Mónica Lavín, Norma Iglesias, *Dónde vives: La naturaleza y los niños*, Instituto Mexicano del Seguro Social y Editorial Patria, México, November, 1984.

→**Alfredo Jaar** **Nacido/Born:** Santiago, Chile, 1956 **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Moderna Museet, Stockholm, Sweden (1994); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1992); Whitechapel Art Gallery, London, England (1992); Pergamon Museum, Berlin, Germany (1992) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Museo de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2001); BildMuseet, Umea, Sweden (2000); Museum of Art, Fort Lauderdale, FL (1999); Cultural Capital of Europe, Stockholm, Sweden (1998); World Health Organization, Geneva, Switzerland (1998); Expo 98, Lisbon, Portugal (1998); National Gallery of Canada, Ottawa, Canada (1998); Johannesburg Biennale, Cape Town, South Africa (1997); Setagaya Museum, Tokyo, Japan (1997); Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan (1997); Museum of Modern Art, New York, NY (1996, 1993); National Gallery of Australia, Canberra, Australia (1996); The Alternative Museum, New York, NY (1996); Museum of Contemporary Photography, Chicago, IL (1995); Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan (1995); Ludwig Museum, Cologne, Germany (1995); Ars 95, Museum of Contemporary Art,

Helsinki, Finland (1995); Istanbul Biennale, Istanbul, Turkey (1995); Kwangju Biennale, Kwangju, Korea (1995); Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Germany (1993); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1984); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1992); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (1991); Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France (1989); Documenta, Kassel, Germany (1987); Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1987); Venice Biennale, Venice, Italy (1986); Biennale de Paris, Paris, France (1982) **Publicaciones/Publications:** Emergencia, exhibition catalogue, BildMuseet, Umea, Sweden, 2000; Inferno, exhibition catalogue, BildMuseet, Umea, Sweden, ACTAR, Barcelona, Spain, 2000; Adriana Valdés, Alfredo Jaar, Alfredo Jaar: Studies on Happiness 1979-1981, ACTAR, Barcelona, Spain, 1999; Ben Okri, Lament of the Images, Lament of the Images, exhibition catalogue, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA, 1999; Denise Miller, Art + Idea, Photography's Multiple Roles, Museum of Contemporary Photography, Chicago, IL, 1998; Ben Okri, David Levi Strauss, Vicenç Altaió, A Sea of Grieffs is Not a Proscenium, Let there be light, The Rwanda Project 1994-1998, ACTAR, Barcelona, Spain, 1998 **Becas/Fellowships:** John D. & Catherine T. MacArthur Foundation Fellow, 2000.

→**Vitaly Komar** **Nacido/Born:** Moscow, Russia, 1943 **Estudios/Studies:** Moscow Art School, Stroganov Institute of Art & Design, Moscow.

→**Alex Melamid** **Nacido/Born:** Moscow, Russia, 1945 **Estudios/Studies:** Moscow Art School, Stroganov Institute of Art & Design, Moscow **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Museum of Modern Art, Köln, Germany (1997); Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland (1997); Reijavik Municipal Art Museum, Reijavik, Iceland (1996); Dia Center for the Arts, New York, NY (1995); Ukrainian State Museum, Kiev, Ukraine (1995); Alternative Museum, New York, NY (1994); Brooklyn Museum of Art, New York, NY (1990); Artspace, Sydney, Australia (1987); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (1979) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Venice Biennale, Venice, Italy (1999, 1997); Museum of Modern Art, New York, NY (1999, 1988, 1986, 1984, 1983); Queens Museum of Art, New York, NY (1999); Alternative Museum, New York, NY (1996, 1994, 1982); Contemporary Art Center, Lisbon, Portugal (1996); Centre Internationale d'Art Contemporain de Montreal, Montreal, Canada (1996); Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (1996); Copenhagen Contemporary Art Center, Copenhagen, Denmark (1995); Jewish Museum, New York, NY (1995, 1982); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1995, 1986); Contemporary Art Center, Moscow, Russia (1995); Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland (1995); Smithsonian Institute, Washington, D.C. (1995); Istanbul Biennale, Istanbul, Turkey (1995); Ludwig Museum, Köln, Germany (1995); Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland (1991); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (1991, 1985, 1978); Whitney Museum of American Art, New York, NY (1989, 1987); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1988); Metropolitan Museum of Art, New York, NY (1987, 1982); Guggenheim Museum, New York, NY (1987); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (1986); Biennale of Sydney, Sydney, Australia (1986); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA (1986); The Kitchen, New York, NY (1985); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (1984); Franklin Furnace, New York, NY (1982) **Publicaciones/Publications:** Jo Ann Wypijewski, ed., Painting by Numbers: Komar & Melamid's Scientific Guide to Art, Farrar, Straus, & Giroux, New York, NY, 1997; Mikhail N. Epstein, After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture, The University of Massachusetts Press, Amherst, MA, 1995; Peter Wollen, Morbid Symptoms: Komar & Melamid, Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture, Verso, London, England, 1993; Carter Radcliff, Komar & Melamid, Abbeville Press, New York, NY, 1988; Margarita Tupitsyn, Sots Art, New Museum of Contemporary Art, New York, NY, 1986; Kynaston McShine, An International Survey of Recent Paintings and Sculpture, Museum of Modern Art, New York, NY, 1984; Melvyn B. Nathanson, ed., Komar and Melamid: Two Soviet Dissident Artists, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, IL, 1979.

→**Iñigo Manglano-Ovalle** **Nacido/Born:** Madrid, Spain, 1961 **Estudios/Studies:** B.A. Williams College, Williamstown, M.A.; M.F.A. The School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** Session, Vienna, Austria (2002); Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI (2001); Museum of Fine Arts, Houston, TX (2000); Wexner Center for the Arts, Columbus, OH (2000); Chicago Art Institute, Chicago, IL (1999); South Eastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, NC (1998); ArtPace, San Antonio, TX (1997); Instituto Cultural Cabañas Museum, Guadalajara, México (1997); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1997, 1993) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (2001, 2000, 1996); Whitney Museum of American Art, New York, NY (2001, 2000); Modern Art Museum, Fort Worth, TX (2000); Walker Art Center, Minneapolis, MN (2000, 1991); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA (2001, 2000); Pori Art Museum, Pori, Finland (2001); Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI (2000); Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York, NY (2000); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (2000); KunstMuseum, Bern, Switzerland (2000); Aldrich Museum of Art, Aldrich, CT (1999); ARCO, Madrid, Spain (1999); Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela (1999); Bronx Museum of Fine Arts, Bronx, NY (1999); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1999); Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1998); Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH (1997); Mexican Fine Arts Center and Museum, Chicago, IL (1992) **Publicaciones/Publications:** Maureen Sherlock, Shadow Dancing: The Work of Iñigo Manglano-Ovalle, Iñigo Manglano-Ovalle: The Garden of Delights, South Eastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, NC, 1998; Lynne Cooke, Iñigo Manglano-Ovalle: The El Niño Effect, Iñigo

Manglano-Ovalle 97.4, ArtPace, Foundation for Contemporary Art, San Antonio, 1997; Kate Horsefield, Towards a History of Chicago Video, Art in Chicago 1945-1995, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL, 1996; Doug Ischar, Iñigo Manglano-Ovalle, Korrespondenzen/Correspondences, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Berlin, Germany, 1994 **Becas/Fellowships:** John D. & Catherine T. MacArthur Foundation Fellow, 2001; ArtPace Foundation, International Artist Residency Fellowship, San Antonio, TX, 1997; National Endowment for the Arts, Visual Artist Fellowship, 1995; Orion Fellow, University of Victoria, British Columbia, Canada, 1995; Great Cities Fellowship, College Urban Planning, University of Illinois at Chicago, IL, 1995; Illinois Arts Council Artist Fellowship Award, 1992.

→**Allan McCollum** **Nacido/Born:** Los Angeles, CA, 1944 **Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:** SFU Contemporary Art Museum, Tampa, FL (1998); Sprengel Museum, Hannover, Germany (1995-96); American Fine Arts Co., New York, NY (1991); Serpentine Gallery, London, England (1990); Denver Art Museum, Denver, CO (1990); Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Holland (1989-90); Centre d'Art Contemporain, Dijon, France (1988); Musée d'Art Contemporain, Nîmes, France (1988) **Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:** Museum of Modern Art, New York, NY (1999, 1997-96, 1992); Whitney Museum of American Art, New York, NY (1999, 1990, 1989, 1985); Museu d'Art Contemporani, Barcelona, Spain (1998); The Jacqueline Kennedy Garden, The White House, Washington, D.C. (1996); Centre National d'Art et de Culture, Centre Georges Pompidou, Paris, France (1996); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1995, 1986); Centre d'Art Contemporain, Geneva, Switzerland (1993); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain (1992); Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA (1991); Serpentine Gallery, London, England (1991); National Museum of Art, Osaka, Japan (1991); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1990); Israel Museum, Jerusalem, Israel (1990); International Center for Photography, New York, NY (1990, 1989, 1988); Sydney Biennale, Sydney, Australia (1990); National Museum of American Art, Washington, D.C. (1989); Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York, NY (1989, 1975); Ludwig Museum, Köln, Germany (1989); Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (1989); Venice Biennale, Venice, Italy (1988); Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI (1987-88); P.S.1 Museum, New York, NY (1987); Documenta, Kassel, Germany (1987); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (1987); Moderna Museet, Stockholm, Sweden (1987); The Kitchen, New York, NY (1986, 1985); Queens Museum, New York, NY (1986); Institute of Contemporary Art, Boston, MA (1986); Museum of Fine Arts, Museum of New México, Santa Fe, NM (1983); Seattle Art Museum, Seattle, WA (1972); Pasadena Art Museum, Pasadena, CA (1972) **Publicaciones/Publications:** Hal Foster, Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century, MIT Press, MA, 1996; Irving Sandler, Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to Early 1990s, Harper Collins, NY, 1996; Thomas Lawson, Allan McCollum, A.R.T. Press, Los Angeles, CA, 1996; Mary Anne Staniszewski, Believing is Seeing: Creating the Culture of Art, Penguin Books, NY, 1995; Craig Owens, Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture, University of California Press, CA, 1992; Suzi Gablik, The Reenactment of Art, Thames and Hudson, Inc., New York and London, 1991; Collins and Milazzo, Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse (Volume 1), Editions Antoine Candau, Paris, France, 1989; Hal Foster, Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics, Bay Press, Seattle, WA, 1986; Brian Wallis, ed., Art after Modernism: Rethinking Representation, David Godine, Boston, MA, 1985; Harold Rosenberg, Art on the Edge, MacMillan, NY, 1975; Peter Plagens, Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast, Praeger, NY, 1974.

→**Mônica Nador** **Nacido/Born:** Ribeirão Preto, Brazil, 1955 **Estudios/Studies:** M.F.A. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brazil; Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, Brazil; B.A. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São José dos Campos, São Paulo, Brazil **Exhibiciones/Exhibitions:** Museo de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2001, 1996, 1990, 1989); National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. (2001); Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (1995, 1992, 1989); Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (1994); Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1991); Museo de Arte de Brasília, Brasília, Brazil (1990); Staatliche Kunsthalle, Berlin, Germany (1988).

→**Ugo Palavicino** **Nacido/Born:** Tucumán, Argentina, 1936 **Estudios/Studies:** Universidad Nacional Autónoma de México, México; Escuela Superior de Comercio General Belgrano, Argentina; Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.

→**Héctor Pérez** **Nacido/Born:** Guadalajara, México **Estudios/Studies:** M.S. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA; B.A. California Polytechnic State University, San Luis Obispo, CA. **Exhibiciones/Exhibitions:** Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA (1999); **Becas/Fellowships:** Graduate School of Architecture Fellowship, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, 1997-99.

→**Armando Rascón** *Nacido/Born:* Calexico, CA, 1956 *Estudios/Studies:* B.A. University of California, Santa Barbara, CA *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Museum of Contemporary Art, San Diego, CA [1997]; Centro Cultural de la Raza, San Diego, CA [1997]; Los Angeles Center for Photographic Studies, Los Angeles, CA [1995]; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA [1984] *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA [2001, 2000]; Museum of Contemporary Art, San Diego, CA [2001, 2000, 1999, 1997]; Alternative Museum, New York, NY [1997, 1990, 1989, 1984]; San Francisco Art Institute, San Francisco, CA [1994]; Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek, Denmark [1992]; Centre Contemporain Regional d'Art, Nantes, France [1992]; Franklin Furnace, New York [1991]; Oakland Museum of Art, Oakland, CA [1988]; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA [1988]; The Mexican Museum, San Francisco, CA [1985] *Publicaciones/Publications:* Xicano Anesthetic, exhibition catalogue, essay by Victor Zamudio-Taylor *Reading between the Lines*, INTAR Gallery, New York, 1994; *Mistaken Identities*, exhibition catalogue, essay by Abigail Solomon-Godeau, University Art Museum, University of California Santa Barbara/University of Washington Press, 1993; *Body/Art: Chicano Figuration*, exhibition catalogue, essay by Amalia Mesa-Bains, Sonoma State University, CA, 1990 *Becas/Fellowships:* Visual Arts Fellowship, Artists Fellowship Program, California Arts Council, Sacramento, CA, 1998; Visual Artists Fellowship Grant in Painting, National Endowment for the Arts, Washington, D.C., 1987.

→**Lorna Simpson** *Nacido/Born:* Brooklyn, NY, 1960 *Estudios/Studies:* M.F.A. University of California, San Diego, CA; B.A. School of Visual Arts, New York, NY *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Whitney Museum of American Art, New York, NY [2002, 1994]; Studio Museum of Harlem, New York, NY [2002]; Centro de Arte Contemporáneo, Salamanca, Spain [2002]; National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. [2001]; Walker Art Center, Minneapolis, MN [1999]; Miami Art Museum, Miami, FL [1997]; Wexner Center for the Arts, Columbus, OH [1997]; Albrecht Kemper Museum of Art, St. Joseph, MO [1995]; Contemporary Arts Museum, Houston, TX [1993]; Museum of Contemporary Art, Chicago, IL [1992]; Denver Art Museum, Denver, CO [1990]; Museum of Modern Art, New York, NY [1990]; Portland Art Museum, Portland, OR [1990]; Wadsworth Athenaeum, Hartford, CT [1989] *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Documenta, Kassel, Germany [2002, 1987]; Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY [2002, 1995, 1993, 1991]; Whitney Museum of American Art, New York, NY [2001, 1999, 1997, 1995, 1993, 1992, 1989]; Studio Museum of Harlem, New York, NY [2001]; Museum of Modern Art, New York, NY [2000, 1996, 1994]; Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA [2000]; Miami Art Museum, Miami, FL [2000]; Museum of Fine Arts, Boston, MA [2000, 1999, 1998, 1989]; Corcoran Museum of Art, Washington, D.C. [2000]; Museum Ludwig, Cologne, Germany [1999]; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. [1999]; Museum of Contemporary Art, Chicago, IL [1999]; Contemporary Arts Museum, Houston, TX [1999, 1993, 1991]; Art Institute of Chicago, Chicago, IL [1999]; Bronx Museum of Art, New York, NY [1999, 1995]; Bildmuseet, Umea, Sweden [1999]; National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. [1999]; Guggenheim Museum Soho, New York, NY [1998]; Moderna Museet, Stockholm, Sweden [1998]; Saint Louis Art Museum, Saint Louis, MO [1998]; Johannesburg Biennale, Johannesburg, South Africa [1997]; inSITE97, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México [1997]; Queens Museum of Art, New York, NY [1997]; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI [1997]; Museum of Fine Arts, Houston, TX [1996]; Expoarte Guadalajara, Guadalajara, México [1996]; Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, Japan [1996]; National African American Museum, Washington, D.C. [1995]; Museum of African Art, New York, NY [1994]; Walker Art Center, Minneapolis, MN [1994]; Thread Waxing Space, New York, NY [1994]; Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT [1993]; Portland Art Museum, Portland, OR [1993, 1990]; Centro Cultural Consolidado, Caracas, Venezuela [1993]; Museo de Arte São Paulo, São Paulo, Brazil [1993]; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina [1993]; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile [1993]; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA [1992]; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA [1992]; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark [1992]; Fukai Fine Arts Museum, Fukai City, Japan [1992]; The National Museum of Art, Osaka, Japan [1991]; Museo d'Arte Contemporanea, Trento, Italy [1991]; Alternative Museum, New York, NY [1991, 1989, 1985]; Venice Biennale, Venice, Italy [1990]; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI [1990]; New Museum of Contemporary Art, New York, NY [1990, 1988, 1986]; Museum of Contemporary Art, San Diego, CA [1990]; Kunsthalle Bremen, Bremen, Germany [1988]; Dia Art Foundation, New York, NY [1988]; Institute of Contemporary Art, Boston, MA [1988] *Publicaciones/Publications:* Maya Angelou, Joyntyle Theresa Robinson, *Bearing Witness: Contemporary Works by African American Women Artists*, Spelman College and Rizzoli International Publications, New York, 1996; Mary Jane Jacob, Ivo Mesquita, *American Visions/Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, ACA Books in association with Arts International, and Allworth Press, New York, 1993; Deborah Willis, Lorna Simpson: *Untitled 54. The Friends of Photography*, San Francisco, 1992; Deborah Willis-Thomas, *Black Photographers: (1940-1988)*, Garland Publishing, New York, 1989 *Becas/Fellowships:* National Endowment for the Arts, Arts Management Fellowship, Washington, D.C., 1985.

→**Valeska Soares** *Nacido/Born:* Belo Horizonte, Brazil *Estudios/Studies:* M.F.A. Pratt Institute, New York; B.A. Universidade Santa Ursula, RJ, Brazil *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Bronx Museum of Arts, Bronx, NY (2003); Museo de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brazil (2002); Museo Rufino Tamayo, México D.F., México (2002); Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil (1999); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1999); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1995); Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (1992) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2002, 2001, 1994, 1991); National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. (2001); National Gallery of Canada, Ontario, Canada (2001); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain (2001); Bronx Museum of Arts, Bronx, NY (2000, 1999, 1993); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (2000); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (2000); Museum of Modern Art, New York, NY (2000); Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil (1999, 1995); Portland Institute of Contemporary Art, Portland, OR (1998); Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1998, 1994); Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela (1998); Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (1998, 1996, 1991); Centro de Arte Contemporanea, México D.F., México (1997); Johannesburg Biennale, Johannesburg, South Africa (1997); Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil (1996, 1994); Site Santa Fe, Santa Fe, NM (1995); Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (1994); Museo de Arte Contemporanea de São Paulo, São Paulo, Brazil (1993); Art Museum of São Paulo, São Paulo, Brazil (1991); Biennial of Havana, Havana, Cuba (1991); Museu de Arte Moderna, Belo Horizonte, Brazil (1988) *Publicaciones/Publications:* Paulo Herkenhoff, XXII International Biennial of São Paulo, exhibition catalogue, Galeria Camargo Vilça, São Paulo, Brazil, 1994; Adriano Pedroso, *Opposites (and all that is between them)*, exhibition catalogue, Information Gallery, New York, 1994; Paulo Herkenhoff, *Latin American Artists of the XX Century*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York, NY, 1993 *Becas/Fellowships:* John Simon Guggenheim Memorial Fund Fellowship, 1996.

→**Meyer Vaisman** *Nacido/Born:* Caracas, Venezuela, 1960 *Estudios/Studies:* Parsons School of Design, New York *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1988) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1998); Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela (1998, 1997); Galeria de Arte Nacional, Caracas, Venezuela (1997); Walker Art Center, Minneapolis, MI (1997); Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark (1996); Museum of Modern Art, New York (1995); Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland (1995); Museum of Fine Arts, Boston, MA (1994, 1993, 1988); Thread Waxing Space, New York (1994, 1993); Musée d'Art Contemporain, Lyon, France (1993); Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT (1992, 1987); Queens Museum of Art, New York (1991); Stuttgart Kunstverein, Stuttgart, Germany (1991); Carnegie International, Carnegie Museum of Modern Art, Pittsburgh, PA (1988); The Kitchen, New York, NY (1985).

→**Jeffrey Vallance** *Nacido/Born:* Torrance, CA, 1955 *Estudios/Studies:* M.F.A. Otis Art Institute of the Parsons School of Design, Los Angeles; B.A. California State University, Northridge *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* The Art Institute of Boston, Boston, MA (1999); Musée d'Art de la Ville Paris, Paris, France (1999); Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, CA (1995); Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA (1989); Living Art Museum, Reykjavik, Iceland (1986); Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, CA (1978); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (1977) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Sydney Biennale, Sydney, Australia (2002); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (2000, 1973); Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germany (1999); Tate Gallery, Liverpool, England (1999); Centre d'Art Contemporain, Ville de Meymac, France (1999); La Panadería, México D.F., México (1998); Laguna Art Museum, Laguna Beach, CA (1998); Nevada Institute for Contemporary Art, Las Vegas, NV (1998, 1997); Armand Hammer Museum of Art, UCLA, Los Angeles, CA (1997); Institute of Contemporary Art, Boston, MA (1995); Randy Travis Museum, Nashville, TN (1993); Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México D.F., México (1991); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1987); Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, CA (1985, 1982, 1981); Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (1983); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (1982); Art Institute of Chicago, Chicago, IL (1981) *Publicaciones/Publications:* Jeffrey Vallance, *The World of Jeffrey Vallance (Collected Writings 1978-1994)*, Art Issues Press, Los Angeles, CA, 1994.

→**Glen Wilson** *Nacido/Born:* Columbus, Ohio, 1969 *Estudios/Studies:* M.F.A. University of California, San Diego; B.A. Yale University *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Los Angeles Center for Photographic Studies, Los Angeles, CA (1999, 1997) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (2000); Los Angeles Center for Photographic Studies, Los Angeles, CA (1998); inSITE97, Installation Gallery, San Diego, CA/Tijuana, México (1997); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1993).

→**Krzysztof Wodiczko** *Nacido/Born:* Warsaw, Poland, 1943 *Estudios/Studies:* M.F.A. Academy of Fine Arts, Warsaw, Poland *Exhibiciones Individuales/Solo Exhibitions:* Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan (1999); Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Nantes, France (1997); De Appel Foundation, Amsterdam, Holland (1995); Contemporary Arts Museum, Houston, TX (1993); Walker Art Center, Minneapolis, MN (1992); Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain (1992); Wadsworth Atheneum, Hartford, CT (1989); Wexner Center for the Arts, Columbus, OH (1989); Museum of Contemporary Art, San Diego, CA (1988); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (1988); P.S.1 Museum, Long Island City, NY (1977) *Exhibiciones Colectivas/Group Exhibitions:* Westfälischen Landesmuseum, Münster, Germany (2001); Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY (2000); P.S.1, Long Island City, NY (2000); Kwang-ju Biennale, Kwang-ju, South Korea (2000); Ljubljana 2000+, Ljubljana, Slovenia (2000); Witte de With, Rotterdam, Holland (2000); Contemporary Art Center, Warsaw, Poland (1999); Institute for Contemporary Art, Boston, MA (1998); Jewish Museum, New York, NY (1998); Museum Sztuk Pięknych, Budapest, Hungary (1997); National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan (1996, 1995); National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan (1996); Sonje Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea (1996); Louisiana Museum, Humlebaek, Denmark (1996, 1993); Alternative Museum, New York, NY (1996, 1991, 1987); Art Tower Mito, Mito, Japan (1995); Museum of Modern Art, Sapporo, Okaido, Japan (1995); Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland (1995); Thread Waxing Space, New York, NY (1995); Kulturhuset, Stockholm, Sweden (1994); Centre National d'Art et de Culture, Centre Georges Pompidou, Paris, France (1994, 1988, 1983); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1993, 1984); Biennale d'Art Contemporain, Maison de Lyon, Lyon, France (1993); Museum of Fine Arts, Boston, MA (1993); Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Canada (1992); Whitney Museum of American Art, New York, NY (1992, 1989, 1988); Muzeum Sztuki, Lodz, Poland (1992); Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain (1992); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA (1991); Centraal Museum, Utrecht, Holland (1991); Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT (1991); New Museum of Contemporary Art, New York, NY (1990); National Museum of American Art, Washington, D.C. (1988); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (1987); Documenta, Kassel, Germany (1987, 1977); Venice Biennale, Venice, Italy (1986); Centre International d'Art Contemporain, Montréal, Canada (1985); Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland (1985); Internacional Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil (1985, 1965); Sydney Biennale, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia (1982, 1979); International Biennale, Vienna, Austria (1981); Franklin Furnace, New York, NY (1981); Biennale de Paris, Paris, France (1975, 1969) *Publicaciones/Publications:* Mark O'Brien, Craig Little, eds., *Reimaging America: The Arts of Social Change, The Homeless Vehicle Project*, essay by Krzysztof Wodiczko, New Society Publishers, Philadelphia, PA, 1990; Krzysztof Wodiczko, *Krzysztof Wodiczko: Critical Vehicles*, MIT Press, March 1999; Krzysztof Wodiczko: *Instruments, Projections, Vehicles*, essay by Bruce Ferguson, *A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain, 1992; *The Power of the City, the City of Power*, exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art, New York, NY, 1992; Krzysztof Wodiczko: *Public Address*, exhibition catalogue, Walker Art Center, Minneapolis, MN, 1992; *Die Endlichkeit der Freiheit*, exhibition catalogue, Edition Hentrich, DAAD, Berlin, Germany, 1990; Russell Ferguson, ed., *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, MIT Press, Cambridge and the New Museum of Contemporary Art, New York, NY, 1990; Carol Squires, ed., *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, WA, 1986; *Poetics of Authority*; Krzysztof Wodiczko, exhibition catalogue, Gallery of the South Australian College of Advanced Education, Adelaide, Australia, 1982.

Acknowledgments by project Agradecimientos por proyecto

Carlos Amoraes→ Wyndham Emerald Plaza Hotel / Auditorio Municipal de Tijuana - Miguel Contreras Pérez / Producciones Mora - Benjamin Mora / Satánico, Último Guerrero, Olímpico y Bucanero / Silverio & Talina / Francisco Javier Rivera / Wendell Kling / Greg Leper / Kenny Strickland / Brennan Hubbell / José Luis de los Santos / Arte Modelos - René Tamayo

Gustavo Artigas→ CETYS Universidad, Tijuana / Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas / Boys and Girls Club of San Diego / Logan Heights Boys and Girls Club / Equipo Osos: Julio Rodríguez, Juan Carlos Carpio, Carlos Jaramillo, Jaime Mariscal, Andres Barajas, Juan Carlos Rivas, Jesús López, Fernando Villegas, Omar Monroy, Luis Miguel Lomeli, Diego Nuñez. Coach: José Angel Gaytán / Equipo Jaguares: Rafael Ochoa, Luis Díaz, José Miguel Perera, Julio Arce, Juan Nava, Alfredo Vejar, Oscar Soto, Leobardo Ibarra, Armando Juárez, Luis Espinoza, Christian Ocampo. Coach: Francisco Quintanilla Rentería / Tarheels Basketball team: Kenny Hill, Voltaire Lepe, Kenji Rockett, Mark Regans, Tito Littleton, Jamal Benson, Rafael Dew. Coach: Tamao Kawai / Lakers Basketball team: Omar Harrison, Michael Watkins, Marshawn Cherry, Sergio Crevas, Stanley Ready, Derek Crenshaw, Tomas Mitchell. Coach: Lonni Jones / Alberto Caro Limón / José Cruz Olguín Ruiz / Mario Ortiz Villacorta / Francisco Quintanilla / Jason Wyatt / Miguel Angel Salas Marrón / Francisco Cuevas Díaz / Francisco Martínez / Matt Adams / Luis Alonso Carazo / Brent Tucker / Sam Wilson / José Vázquez / Mauricio Alegre / Consulado General de México en San Diego / Instituto Municipal del Deporte / Saúl Castro Verdugo / Hortensia Guerrero / Cruz Roja Mexicana / Unidad Municipal de Urbanización / Enrique Ruelas López / Miguel Ángel Arellanes / Instituto de la Juventud y el Deporte de Baja California / Guillermo Caballero / Ivan Díaz / José Luis Martín / Blanca Quiriarte

Judith Barry→ Spencer Strath / Stacy Sievek / Ramon Ciokon / Wyatt Denny / Joseph Walsh / José Luis Martín / Luis Humberto Crosthwaite / Michael Perry / Neil Kendrick / Dave Evans / Valerie Fowler / Holly Rice / Kelly Ameli / Jamie Boone / Chris Brown / Ivan Díaz / Genie Hanenkrat / Grace Kim / Pat Kim / Geneviève Mantle / Joanne Martella / Pat Tworoger / Blanca Quiriarte / Gabriella Arjona / Richard Bagdazian / Phil Beaumont / Terrence Burk / Jeremy Caberness / Roland Chapin / Paul Clark / Jennifer Cole / Amanda Comito / Olivia Ramos Cruz / Daniela Delgado Cuenca / John Dunn / Elizabeth Marie Esquibel / Rita Furlong / Claudia García / William Jones / Camille Kling / Cherry Lorenzana / Dave Norvell / Lindi Prejean / Ty Shardel Pritchard / Larry Purcell / Anne Sterling / Mark Strohman / Gabriel Sullivan / Jessica Valentino / California State Parks / Centro Urbano 70-76 / Cervecería Tijuana / Children's Museum/Museo de los Niños / Courtyard by Marriott, downtown San Diego / Marlo and A.J. Croce / Corrina Dilozenzo / Escuela Ema Anchondo de Bustamante / Ricardo Castro - Greyhound Lines, Inc./ Eloisa and Chris Haudenschild / Octavio Hernández / Wendell Kling / Marvin Krichman / Jim Martin - Martin Ranch / La Piñata Mexican Restaurant / Paul, Ceal & Chris Mussy / Blanca & Manuel Pasero / Breck Schoch / Amanda Valentino / Sam Hinton / José Manuel Valenzuela Arce / Image Group Post/Blinkfx / Steven Mayer / Tommy Shay / Helen Troy / Alex Lebedev / Mark Higgins / Richard King / Dave Jones / Marite Iglesias / Richard Dougherty / video excerpts: Gustavo Artigas - The Rules of the Game/Las Reglas del Juego; Dan Aubrey - Victim of Geography; Jordan Crandall - Heatseeking; Mauricio Dias and Walter Riedweg - MAMA; Mark Dion - Blind/Hide; Paul Espinoza - The New Tijuana, The Border; Jesse Lerner/Rúben Ortiz Torres - Frontierland/Fronterlandia / special thanks/agradecimientos especiales: Kathy McCurdy - San Diego Film Commission / Gary Withem - Eastlake High School

Alberto Caro Limón→ Centro Social Infonavit Lomas del Porvenir / Unidad de Protección Civil de Centro de Integración Juvenil / Asociación de Colonos Infonavit Lomas del Porvenir / Guillermo Rangel Mendoza / Carlos Contreras / René Peralta / Melania Santana

Jordan Crandall→ Neil Kendrick / Jonathon Millman / Mike Parry / Cat Mazza / Kat Forcadas / Carlos Devarona / Micky Govern / Stacy Sievek / Annette Lunde / Tomas Fuhr / Tricia Avant / Bill Coleman / Paul Jacobs / Chris Hammonds / Jeannie Hanenkrat / Xavier Leonard / José Luis Martín / David Mollering / Jolene Anderson / Angelique Kiss / Mark DeWhitt / Michel Bayan / San Diego Film Commission - Kathy McCurdy / Comisión Estatal de Filmaciones, Secretaría de Turismo - Ulises Hernández / Secretaría de Turismo del Estado de Baja California - Juan Tintos Funcke / Policía y Tránsito Municipal de Tijuana - Carlos Besné Irigoyen Ontiveros / Anuncio e Imagen de Baja California - Miguel Angel Ledesma Romo / US Border Patrol, San Ysidro Port of Entry / Filmmakers Collaborative / Eyebeam Atelier / Qualcomm / Packet Video / Flir Systems, Inc./ Susan Burks / Caltrans / Indie Grip & Lighting / The Cheese Shop / Game Busters Arcade / Dr. Steve Gormican / Scripps Hospital / Ron & Lucille Neeley / Ken Riley / The San Diego Maritime Museum / Twin Oaks Golf Course / Dedicated to:/Dedicado a: Robert Gold

Arturo Cuenca→ Comisión de Avalúos de Bienes Nacionales, CABIN / Miguel Angel Méndez Martínez - Administrador Único de los Puertos Fronterizos Región B.C./ René Peralta / Pablo Curiel / Alejandro Cruz - Pixel

Roman de Salvo→ Telésforo Gómez - Pasaje Gómez / Adam / Bruce Linthicum / Above and Beyond Advertising Balloons / i3DX

Mauricio Dias & Walter Riedweg→ US Customs K-9 Officers - San Ysidro Port of Entry / James Henderson / Kent Wagner / Grupo Beta / José María Salazar / Comisión de Avalúos de Bienes Nacionales, CABIN / Miguel Angel Méndez Martínez - Administrador Único de los Puertos Fronterizos Región B.C. / Beth Bird / René Peralta / Pablo Curiel

Mark Dion→ Tijuana River Estuary / Rebecca Young / Brian Purcell / Children's Museum/Museo de los Niños

Rita Gonzalez & Norma Iglesias→ Blum and Poe Gallery / Video Data Bank / Instituto Mexicano de Cinematografía / Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM / Museum of Modern Art, New York / Cinepolis, Plaza Río / Jorge Gabriel Alcaraz Rivas / San Diego Museum of Art / Lee Jaquish / films and videos by: Chantal Akerman, Martin Arnold, Animal Charm, Judith Barry, Ursula Biemann, Sal. V. Ricalde/Bola 8, Sergio Brown, Ximena Cuevas, Roberto López Flores, Alejandro Galindo, Harry Gamboa Jr., Gelsen Gas, Irene Gustafson, Fernando León, Ana Machado, TMark, Paula Markovich, José Luis Martín, Itzel Martínez, Sarah Minter, Giancarlo Ruiz, Joe Sola, Julia Zay

Silvia Gruner→ Rafael Ortega / Matthew Zetumer / Lizette Kingwergrs

Diego Gutiérrez→ Adolfo & his solitary paradise / Alberto Caro / Armando Muñoz, the mermaid & La Mona / Benjamín Reyes / Britta Kling / La Prensa de San Diego - Daniel Muñoz / Rijksakademie van Beeldende Kunsten - Gertrude Flentge / Guadalupe & her honest words / Periódico Frontera - José Santiago Healy / Héctor Velázquez / Hortensia from Maclovio Rojas / Jeannine Diego / Jen Budney / Joris Brouwers / Kees Hin / José Manuel Valenzuela Arce / Maria Thereza Alves / Mario Torero / Adrienne & Portia Krichman / Moona & Dan / Rafael Rodríguez / Robert Swain / Sofía Gil-Turnes / The three chickens and all of our friends from Suites Royal / The Silent Man & Teresa / The Writer & her testimony / special thanks to all the neighbors from: agradecimientos especiales a los vecinos de: Castle Park, Chula Vista & Colonia Guerrero, Tijuana

Jonathan Hernández→ FUSSIBLE / Pepe Mogt / ToroLab / Raúl Cardenas / Sam Goody Horton Plaza

Alfredo Jaar→ American Friends US/Mexico Border Program / Casa de Apoyo al Migrante / Casa de la Madre Assunta / Casa del Migrate / Casa YMCA de Menores Migrantes / California Rural Legal Assistance Foundation / Madre Gemma Lisot / Roberto Martínez / Gilberto Martínez / Padre Jesús Olivares / Eduardo Jacobo Rivera / Claudia Smith / Uriel González / Fernando Plasencia / Gloria González Santana / XVI Ayuntamiento de Tijuana / Obras y Servicios Públicos Municipales - Enrique Acosta / PRODUCCIONES CERCA DEL MAR / Sergio Ramírez Cardenas / Gloria Barajas / Karina Beskrovnaia / Omar Firestone / Pavel Getman / Olena Getman / Boris Glouzman / Wilfredo Terrazas / Oscar Guzmán / Patricia Higuera / Julio Álvarez / Ivan Díaz / José Luis Martín / Martha Piñeda / Rosa Rodríguez / Blanca Quiriarte / Per Sanden / Mark Arbitrario / Elena Bernardi / Beth Bird / Brennan Hubbell / Amy Joergensen / Daniel Martinico / Kirthi Nath / Jee Young Sim / Praneet Soi / Kenny Strickland / Bekkah Walker

Vitaly Komar & Alex Melamid→ Centro Cultural Tijuana / San Diego Museum of Art / El Colegio de la Frontera Norte / San Diego State University / Jesús Montenegro Herrera / Mari Carmen Hernández Hernández / Francisco Barraza / Alfonso Caraveo Castro / Juan Rodríguez / Karina Rosas / Verónica Camacho Reyes / Charles F. Hohm, Ph.D. / Nikola Kalamir / Lisa Wallace / Jennifer Cooper / Vivianne Currier / Patty Figueroa / Lizely Madrigal / David Miller / Megan O'Dowd / Scott Terry

Íñigo Manglano-Ovalle→ René Peralta / Pablo Curiel / Jeremy Boyle / Paul Dickinson / Point Sails / López Hurtado & Melquiades Reyes / Toros y Deportes de Ciudad Juárez / Don José

Allan McCollum→ John and Ginger Ryerson / Sheila Dollente / Georgina Walther Cuevas / Tina Yapelli / Anastasia Vellas / Joanne Dutton / Jim Strain / John A. Rubin / Lynn Housouer Bogdan / Michael Anderholt / Frank Miranda / Bibiana Padilla Maltos / Alejandro Espinoza / Jesús Armando Hernández Montaño / Claudia E. Schroeder Verdugo / Alejandro Márquez Hernández / Anita Williams / Nan Rebik / Randall Carson / Laura Brower / Eduardo Quintero / María Luisa Gómez Chacón / Fernando de la Cruz / Héctor Chavarín / Héctor Juárez / César Castro / José Nieto / Lori Palmer / Robert "Fritz" Clark / Peter S. Mozeley / Robertta Burns / Erika M. González / Eldon Caldwell / James E. Kuhn / Edith Storey / Ray Mouser / Christina Vogel / Kathy & Bill Brandenburg / Mary & Chuck Seitz / Courtney Ryerson / Frank Limon / Marvin Wieben / Douglas G. Detling / Rusty & Peggy Knippenberg / Richard (Rick) Mealey / Marian A. Long / Tim McCreery / Kit Marks / Letty V. Rios / Scott McMillin / Charmaine Wheatley / Daniel Levinson / Ivan Díaz / José Luis Martín / Blanca Quiriarte / Araceli Alvarado / Artists in the exhibition:/Artistas en la exposición: Joanne Adell, Manuel Aguilar, Mary Alexson, Maricela Alvarado, Francisco Arias, Artist unknown/artista desconocido, Douglas Bliven, Milton Brummett, S.V. Bunnell, José Castillo, Carlos Coronado, Enrique de la Cruz, Opal Eshelman, Jorge Estrada, Rubén García Benavides, Rosa María Gaxiola, Ruth Hernández Ortiz, Shelley Lannan, Gary Liggett, Celia López Arguilez, Bella Mancilla de Silva, Allan McCollum, Jordan Mora, Julio I. Morales, Rodrigo Muñoz, Kate Palese, Rogelio Pérez Cano, Cuauhtémoc Rodríguez Piña, Antonio Rodríguez Tapia, Julio Ruiz, Ginger Ryerson, Austreberto Silva, Tom Spradling, Anastasia Vellas, Patrick Waters, Marvin Wieben, Anita Williams / Lenders to the exhibition:/Obra prestada por: Sheila Dollente, Imperial Valley Art Association, Allan McCollum, Mr. & Mrs. John Pierre Menville, Participating artists, Ginger & John Ryerson, Mary and Chuck Seitz, Steppling Art Gallery, San Diego State University, Imperial Valley Campus, Andrea Zittel / En/In Imperial Valley: Imperial County Historical Society Pioneers Museum, Imperial, Steppling Art Gallery at SDSU, Imperial Valley Campus, Calexico, The Imperial Valley Art Association, El Centro, The Imperial Valley Gem and Mineral Society, El Centro, Imperial

Irrigation District, Imperial, The Imperial County Arts Council, El Centro, Imperial Printers, El Centro, The Laguna Inn, El Centro, The El Centro Kiwanis Club, El Centro, The U.S. Border Patrol, The Imperial Valley Community College, El Centro Regional Medical Center, El Centro, Imperial Valley Press, El Centro, Imperial County Administrative Offices, El Centro, Government Agencies Federal Credit Union, El Centro, Ceramics Etc., El Centro, Staples, El Centro, Sunscape Cards, El Centro, Special Memories, Holtville, Sierra Packing Co. Inc., Holtville, Computer Guru, Brawley / En/In San Diego, CA: University Art Gallery at San Diego State University, The San Diego Natural History Museum, Attinasi Design, Seigan Design, A.E. Yale Plastics, The Map Centre / En/In Baja California, Mexico: Museo Regional de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), Tijuana / Also/además: The Gillespie Museum of Minerals, Deland, Florida, Eggers Lapidary, Golden, Colorado, Javelin 3D, Salt Lake City, Utah / Special thanks to/Agradecimientos especiales a: Jerry Tomlinson, Si & Ann Frazier, Andrea Zittel, Ida Edwards Little, Beverly Fisher, Andrea Frazer, Ivo Mesquita, Sofía Hernández Chong Cuy, Bibiana Padilla Maltos, Lilian Tone

Mónica Nador→ Poblado de Maclovio Rojas / Centro Comunitario Maclovio Rojas / Alberto Caro / Lupita Guerrero / Brennan Hubbell / Isabel Juárez & Olimpia López - Coordinación de Culturas Populares, IMAC / Casa de la Cultura de Tijuana - Alejandro Rodríguez / Centro Cultural Tijuana, Servicios Educativos - Adriana Chávez / Michael Schnorr / Antonio Vega

Hugo Palavicino→ Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana IMAC / Coordinación de Bibliotecas Municipales de Tijuana / Bibliotecas Públicas: José María Morelos y Pavón, José Vasconcelos y Emiliano Zapata / Teresa Vicencio / Hebert Axel González / Telnor

Héctor Pérez→ Centro Cultural Tijuana / René Peralta / Manuel Hernández / Pablo Curiel

Armando Rascón→ Norma Alarcón / María Amparo Escandón / Paul Espinosa / Rosa Linda Fregoso / María Herrera-Sobek / David Maciel / Sylvia Morales / Lourdes Portillo / Victor Sorell / Jennifer Maytorena Taylor / Vicky Funari / José Manuel Valenzuela Arce / Gustavo Vásquez / Alejandro Springall / Jesse Lerner / Isaac Arntstein / Sergio de la Torre / Julio Morales / Eduardo Rascón / Luciano Rodríguez - Cinelandia 2000 / David Goldberg / Rene Peralta / Pablo Alejandro Curiel / Goretti Lipkies - Vlady Realizadores / Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE

Lorna Simpson→ Neil Kendricks / Patricia Higuera López / Nica Lynn Penn / Alanna Pérez / Nicholas Peters / Raquel Presa / Mona Wyatt / Edward Wylie / Tom Hayes / Barry Congrove / Bruce Livenspiger / Tobin Yelland / Rod Spencer / Emmanuel Buclatin / Alexandra Yalakidis / Eungie Joo / Pamela Vander Zwan / Valerie Fowler / Ivan Díaz / Maria Orozco / Mandé Suarez / Jeff Livingston / Randy S. Robbins, AIA - Austin Veum Robbins Parshalle / The Lamplighter / Dr. César Amescua, Dr. Jorge Zalazar, Dr. Alicia Nishikawa - Centro Médico Zendo / Alfredo Alvarez Fracischini - Restaurant Jardín, Centro Cultural / Periódico Frontera / Carmen Cuenca

Valeska Soares→ US International Boundary and Water Commission / US Border Patrol / Comisión Internacional de Límites y Agua / Delegación Playas de Tijuana / Dion McMicheaux / Manuel Figueroa García - Delegado Municipal / Roberto Espinoza Mora / Rick Topolski

Meyer Vaisman→ Jesús Vázquez / Socorro León / Perfumería Sara

Jeffrey Vallance→ Museo de Cera de Tijuana / Victor Hugo Yáñez / Ricardo Parra / Sandra Díaz / Courtyard by Marriott, downtown San Diego

Glen Wilson→ Damon Bell / Ikah Love / Derrick Maddox / Persue / Enuf / Hasl

Krzysztof Wodiczko→ Grupo Factor X, A.C./ Ana Enriquez / Nina Lechuga / Leticia Meza / Norma Moreno / Adela Rivera / Delfina Rodríguez / Carmen Valadés / Hilda Torres Gutiérrez / Grupo Yeuani, A.C./ Centro Cultural Tijuana / Scott Anderson and Chris Giles - Proline, Seattle / Adam Whiton - Massachusetts Institute of Technology / Kenny Strickland / Brennan Hubbell / Daniel Martinico / Greg Leper / Julio Álvarez / Sergio Ramirez Cárdenas / Ivan Díaz / José Luis Martín / Martha Piñeda / Rosa Rodríguez / Blanca Quiriarte

Referencias de citas / References of quotes

- Bouman, Ole. "Don't save art, spend it!" *Manifesta 3*, Catalogue. Ljubljana, 2000.
- Brenson, Michel. "Conversation." *Conversation in the Castle*. Ed. MIT Press, Cambridge, 1996.
- Bringas, Nora y Castillo, Jorge. *Grupos de visitantes y actividades turísticas en Tijuana*. Ed. COLEF, 1991.
- Campbell, Federico. *Nuevas fronteras, nuevos lenguajes*. Ed. Consulado de México, San Diego, 1996.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Ed. University of California Press, 1984.
- Durland, Steven. "Looking for art in process." *Conversations in the Castle*. Ed. MIT Press, 1996.
- Fábregas, Andrés. "Desde el sur una revisión del concepto de frontera". *Revista Fronteras*, No. 1, México D.F., 1996.
- Foucault, Michel. *The Eye of Power*. Power/Knowledge. Pantheon Books, New York, 1981.
- Heartney, Eleanor. "Ecopolitics/Ecopoetry," *But it is art? The Spirit of Art as Activism*. Ed. by Nina Felshin. Bay Press. Seattle, 1995.
- Howard, Leslie. "Tijuana y Los Angeles. Confesión de un gringo." *Revista Esquina Baja*. No. 10-11, 1991.
- Kwon Miwon. "One Place After Another: Notes on Site Specificity." *Space, Site, Intervention*. Ed. University of Minnesota Press, 2000.
- Lambert, Jean Clarence. Quoted in *Constant*, Paris, 1992.
- Lippard, Lucy. "Around here/Out there. Notes from recent arrival." *Longing and belonging*. Ed. SITE Santa Fe, New Mexico, 1995.
- Lizardi, Edmundo. *Crónicas fronterizas*. Instituto de Cultura de Baja California, Tijuana, 1994.
- Machiavelli, Niccolo *The Prince*, translated by W.K. Marriott, Ed. Knopf, New York, 1992.
- Medina, Cuauhtémoc. "Chasing the Ball in the Political Field." Lecture at the panel: *Curatorial Practice and Criticism in Latin America*. The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001. Annandale-on-Hudson, New York
- "inSITE 2000: Máscara contra extraterrestres". Periódico *Reforma*. México DF.
- Miyoshi, Masao. "A Borderless World?". *Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State*. *Critical Inquiry*, Vol. 19 (Summer 1993), 726-51.
- Ojeda, Norma y López, Silvia. *Familias transfronterizas en Tijuana: Dos estudios complementarios*. Ed. COLEF, 1994.
- Ortiz, Renato. "El viaje: el popular y el otro". Quoted in: "Los sentidos de las fronteras" César A. Vargas. *Revista Fronteras*, No.1, México D.F., 1996.
- Richard Rodríguez. *Days of Obligation: An Argument with My Mexican Father*. Ed. Viking, New York, 1992.
- Rojas Joo, Juan A. "Frontera: fin y principio y otras creaciones.", *Revista Frontera*. Nr. 19.
- Sassen, Saskia. *The Global City: London, New York, Tokio*, Ed. Princeton University, 1991.
- Stewart, Susan "Garden Agon." *Space, Site, Intervention*. Ed. University of Minnesota. 2000.
- Varios. (Verduzco Chávez Basilio, Bringas Rábago Nora L., Valenzuela Varela M. Basilia). *La ciudad compartida. Desarrollo urbano, comercio y turismo en la región Tijuana-San Diego*. Ed. Universidad de Guadalajara. El Colegio de la Frontera Norte.

Índice / Index

Artists

Amorales, Carlos	32, 173, 180, 218
Artigas, Gustavo	56, 55, 81
Barry, Judith	156, 135
Caro Limón, Alberto	214, 137
Crandall, Jordan	48, 166, 167, 168, 170, 174, 189, 246, 252
Cuenca, Arturo	92,
De Salvo, Roman	150, 82
Dias, Mauricio & Riedweg, Walter	98, 42, 109, 117, 194
Dion, Mark	68, 160
González, Rita & Iglesias, Norma	176
Gruner, Silvia	184, 191
Gutiérrez, Diego	226, 114
Hernández, Jonathan /FUSSIBLE/ToroLab	144,
Jaar, Alfredo	242, 2, 41, 85
Komar & Melamid	104
Manglano-Ovalle, Íñigo	162, <i>portada / cover, 254</i>
McCollum, Allan	122, 211
Nador, Mônica	86, 96
Palavicino, Ugo	236
Pérez, Héctor	220
Rascón, Armando	130
Simpson, Lorna	196
Soares, Valeska	24, 102
Vaisman, Meyer	138
Vallance, Jeffrey	204
Wilson, Glen	62, 190
Wodiczko, Krzysztof	74, 111, 154, 230

Texts

A Place to Begin / Un lugar para empezar	148
Ávalos, David	96
Barry, Judith	188
Brissac, Nelson	200
Buck-Morss, Susan	246
Conversations / Conversaciones	126
Curatorial Statement / Marco curatorial	22
Currículas / CV	256
Directors' Statement / Palabras de los directores	14
Estrada, Gerardo	134
Fines de semana de exploración y Expediciones / Exploration Weekends and Expeditions	224
García Canclini, Néstor	230
Guilbaut, Serge	208
Harvey, David	36
Jacob, Mary Jane	28
Joselit, David	180
Miyoshi, Masao	52
Opening Party and Closing / Fiesta de apertura y Clausura	30, 31
Presentación/ Forward	10
Residencies / Residencias	60
Sánchez, Osvaldo	166
Yard, Sally	108
Yúdice, George	78

PELIGRO



**ANIMALES
VENENOSOS**



**PROGRAMA NACIONAL DE
PROTECCION A MIGRANTES**

SECRETARIA DE GOBERNACION



INSTITUTO NACIONAL DE MIGRACION

Esta publicación fue posible gracias al generoso apoyo de: /
This publication was made possible by the generous support
of the following contributors:

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Secretaría de Relaciones Exteriores

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes

US Mexico Fund for Culture

United States Embassy in Mexico

The Neeley Foundation

The Schoepflin Foundation

Grupo GEO

Fundación Jumex

Suzanne Figi



INSTALLATION

CONACULTA · INBA · FONCA

Fugitive Sites / Parajes fugitivos se terminó de imprimir en noviembre de 2002, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V., en la Ciudad de México.

Su impresión se realizó en papel couché mate de 150 gramos. Para su formación tipográfica se utilizaron tipos de las familias *Din*, *Freeway*, *Serifedsans*, *Coniption* y *BigEd*.

Se imprimieron 3,000 ejemplares.

Distributed by **D.A.P.** / Distributed Art Publishers, Inc.

155 Sixth Ave, 2nd Floor
New York, NY 10013
212-627-1999 phone
212-627-9484 fax

inSITE se inició en 1992 como un programa de colaboración entre instituciones culturales en San Diego y Tijuana, y ha evolucionado en los últimos diez años hasta convertirse en uno de los proyectos más ambiciosos de arte contemporáneo binacionales entre Estados Unidos y México. El núcleo de inSITE es comisionar nuevos proyectos a artistas de todo el continente americano que respondan al extraordinario contexto de las ciudades de San Diego y Tijuana, en el ámbito de esta región fronteriza. inSITE opera a través de un proceso de residencias de dos años y se ha reinventado a sí mismo de acuerdo a los intereses cambiantes de los artistas y equipos de curadores de renombre internacional invitados para desarrollar el marco conceptual de cada versión del proyecto.

Del énfasis en la instalación en 1992 a un mayor interés por las obras *in situ* en 1994, por el espacio público en 1997 y por los procesos de la práctica cultural en el 2000; desde su inicio, inSITE se ha basado en una colaboración única entre instituciones no lucrativas en Estados Unidos e instituciones públicas en México.

Parajes fugitivos documenta inSITE2000-01, proyecto concebido por Susan Buck-Morss, Sally Yard, Ivo Mesquita y Osvaldo Sánchez. La realización de inSITE2000-01 —con 27 nuevos proyectos que abarcaron desde el performance hasta el espectáculo, del video al cine e incluso obras que exploraron los límites de las nuevas tecnologías— se llevó a cabo entre octubre de 2000 y marzo de 2001. InSITE2000-01 se alejó de los formatos tradicionales de la presentación de obra temporal *in situ* y se enfocó en la participación del público en prolongados procesos de práctica cultural, así como en colaboraciones con diferentes sectores a lo largo de la región fronteriza, y no en la exhibición de productos artísticos terminados.

Carlos Amoraes
Gustavo Artigas
Judith Barry
Alberto Caro Limón
Jordan Crandall
Arturo Cuenca
Roman de Salvo
Mauricio Díaz &
Walter Riedweg
Mark Dion
Rita González &
Norma Iglesias
Silvia Gruner
Diego Gutiérrez
Jonathan Hernández /
FUSSIBLE / ToroLab
Alfredo Jaar
Komar & Melamid
Íñigo Manglano-Ovalle
Allan McCollum
Mónica Nador
Ugo Palavicino
Héctor Pérez
Armando Rascón
Lorna Simpson
Valeska Soares
Meyer Vaisman
Jeffrey Vallance
Glen Wilson
Krzysztof Wodiczko

spectacle employment
documentación
exchange pasaporte/visa
flow desarrollo
tráfico
entertainment tourism
aliens
paisaje exhibición
desire
popular culture urban
maternidad
reflection highway
strategies barda, muro
laboratory
dialogue local
survey
intervención mercado
site specificity power
comunidad
proceso maquiladora
globalization economy
democracy
border mapping
NAFTA
surveillance visual
presentación navegación
presencia laberinto
horizonte unfolding
proposal/propuesta
penetration syntax
juego
fiction recreación
contingency lucha

parajes fugitivos

ISBN 0-9642554-4-8



9 780964 255449

US \$29.95