

A Binational Exhibition
of Installation and
Site-Specific Art

Una exposición binacional
de arte-instalación en
sitios específicos

inSITE94





UCSB LIBRARY

In Recognition of
Shifra Goldman
(CEMA 119)

A Binational Exhibition
of Installation and
Site-Specific Art

Una exposición binacional
de arte-instalación en
sitios específicos

inSITE94

Edited by • Editado por
Sally Yard

Essays by • Ensayos de
Olivier Debroise
Sally Yard
Cuauhtémoc Medina
Dave Hickey

With photographs by • Con fotografías de Philipp Scholz Rittermann

inSITE94, a collaborative project of 38 nonprofit institutions in San Diego and Tijuana, was presented from 25 September through 30 October 1994. inSITE94, un proyecto de colaboración de 38 instituciones no lucrativas en San Diego y Tijuana, tuvo lugar del 25 de septiembre al 30 de octubre de 1994.

inSITE94 was coordinated by Installation Gallery in conjunction with the Museum of Contemporary Art, San Diego; the Department of Culture of the City of Tijuana; the State of Baja California through the Instituto de Cultura; and the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes through the Centro Cultural Tijuana and the Instituto Nacional de Bellas Artes. inSITE94 fue coordinada por Installation Gallery en conjunto con el Museo de Arte Contemporáneo, San Diego; el Departamento de Cultura del XIV Ayuntamiento de Tijuana; el Gobierno del Estado de Baja California a través del Instituto de Cultura; y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Centro Cultural Tijuana y del Instituto Nacional de Bellas Artes.

This publication has been supported by • Esta publicación ha sido subsidiada por

Joan and Irwin Jacobs

Hans and Marilies Schoepflin

Unidad Regional Norte de Culturas Populares

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc

Editors • Editores Julie Dunn, Gabriela Posada, Danielle Reo, Alejandro Rosas, Oscar Tienda, Sally Yard

Translators • Traductores Sandra del Castillo, Alejandro Rosas

Catalogue coordinator • Coordinadora del catálogo Danielle Reo

Design • Diseño Leah Hewitt

Printed by • Impreso por Commercial Press, San Diego

Library of Congress Catalog Card Number: 95-80225
ISBN 0-9642554-1-3

Copyright © 1995 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. Todos los derechos reservados. El contenido de este libro y sus partes no pueden ser reproducidos sin la autorización escrita del editor.

CONTENTS
INDICE

Introductory Note, Foreword, and Acknowledgments Nota introductoria, Prólogo y Reconocimientos	6
Junto a la marea nocturna/inSITE94: el archipiélago By the Night Tide/inSITE94: The Archipelago Olivier Debroise	14
Tagged Turf in the Public Sphere Marcando el territorio en la esfera pública Sally Yard	34
Una línea es un centro que tiene dos lados... A line is a central point with two sides... Cuauhtémoc Medina	54
Sitegeist Dave Hickey	64
Plates Láminas	72
Catalogue of the Exhibition Catálogo de la exposición	162

PARTICIPATING INSTITUTIONS

INSTITUCIONES PARTICIPANTES

African American Museum of Fine Arts
Athenaeum Music and Arts Library
Boehm Gallery, Palomar College
California Center for the Arts Museum
California State University, San Marcos
Casa de la Cultura Municipal, Tijuana
Center for Research in Computing and the Arts
University of California, San Diego
Centro Cultural de la Raza
Centro Cultural Tijuana
Children's Museum of San Diego
City of Escondido Art in Public Places Program
Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
El Sótano
Founders Gallery, University of San Diego
Galería de Arte de la Ciudad
Hyde Gallery, Grossmont College
Installation Gallery
Instituto de Cultura de Baja California
Instituto Nacional de Bellas Artes
Kruglak Gallery, MiraCosta College
Mesa College Art Gallery
Museum of Contemporary Art, San Diego
Museum of Photographic Arts
San Diego Museum of Art
San Diego Natural History Museum
School of Medicine, University of California, San Diego
Southwestern College Art Gallery
Stephen Birch Aquarium-Museum
Scripps Institution of Oceanography
University of California, San Diego
Stuart Collection, University of California, San Diego
Sushi Performance and Visual Art
Timken Museum of Art
Unidad Regional Norte de Culturas Populares
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste
University Art Gallery, San Diego State University
University Art Gallery, University of California, San Diego
Visual Arts Center Gallery, University of California, San Diego

inSITE94 SPONSORS

PATROCINADORES DE inSITE94

Foundation and Government Support Apoyo gubernamental y de fundaciones

The Angelica Foundation
The Burnham Foundation
The California Arts Council
The City of San Diego, Commission
for Arts and Culture
The Consulate General of Mexico
San Diego
The Nathan Cummings Foundation
The James Irvine Foundation
The Mexican Cultural Institute
of San Diego
National Endowment for the Arts
a federal agency
The Lucille and Ronald Neeley
Foundation
Sony USA Foundation
Unidad Regional Norte
de Culturas Populares
The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc

Major Corporate Sponsors Principales patrocinadores corporativos

Aeroméxico
Catellus Development Corporation
Fondo Mixto de Promoción Turística
de Tijuana
Barbara Metz Public Relations
Ninteman Construction Company
The Pan Pacific Hotel
Sony San Diego Manufacturing Center
Telecomunicaciones de México
Teléfonos del Noroeste
XEWT Canal 12

Major Individual Sponsors Principales patrocinadores individuales

Chris and Eloisa Haudenschild
Joan and Irwin Jacobs
Marvin and Lee Krichman
Hans and Marilies Schoepflin

Corporate Sponsors Patrocinadores corporativos

American Express Company
on behalf of:
IDS Financial Services, Inc
American Express Travel Related
Services Co, Inc
Lehman Brothers, Inc
American Express Bank Ltd
Blockbuster Video
Carol Carlisle Graphic Design
FM98 KiFM
Fondo de Cultura Económica, USA Inc
Hewitt Design
Hotel Rosarito Beach and Spa
Organización Calimax
Promotora de Vivienda y Desarrollos
The San Diego Daily Transcript
Sheppard, Mullin, Richter and Hampton
Target Stores
Vinos LA Cetto

Individual Sponsors Patrocinadores individuales

Mary and James Berglund
Barbara Bloom
The De Pina Family
Carlos Hauter
Eric Hicks
Jules and Teddie Pincus
Robert Spelman
Susanna Valji

Corporate Contributors Contribuyentes corporativos

Alden Design Associates
All Right Parking
Audio Visual Headquarters
Buffalo Joe's
Centro Empresarial de Tijuana
Centro Integral de Diseño
Chino Restaurant
E Street Alley
Eastman Kodak Company
Elegant Events Catering Company
Granger Associates
Helados Bing
Hoteles Baja Inn
Inmobiliaria Nueva Revolución
Karl Strauss Breweries
Johnson & Johnson
La Espadaña Restaurant
La Gran Tapa
Noticiero "En Síntesis"
Orfila Vineyards
Pacific Event Productions
RCI Business Outlet
Restaurante Lyni's
Restaurante Vips
Safety Main Stopper
Sammy's California Woodfired Pizza
XHITT Radio Tecnológico
XLTN Radio Latina

INTRODUCTORY NOTE

NOTA INTRODUCTORIA

THE EXHIBITION WHICH THIS CATALOGUE DOCUMENTS WAS the product of a unique matrix of collaborations: between two countries and their largest border cities; among thirty-eight nonprofit arts institutions; and among an international roster of more than one hundred artists who realized some seventy installations and site-specific works throughout the San Diego/Tijuana region. inSITE94 was developed through a cooperative planning process that was binational from the start. The project took shape within the frame of San Diego/Tijuana's intertwined history, in a space defined by both cartographic juncture and rift, amidst a political momentum marked by the conflicting signals of NAFTA and Proposition 187. Open-ended thematically and unconstrained geographically, the exhibition settled in thirty-nine sites—institutional, alternative, and public. Left to their own devices, artists and curators produced works that gave voice to singular vantage points even as they spoke to collective concerns. In this they echoed the disparities and cohesion of this borderland terrain.

LA EXHIBICION QUE SE DOCUMENTA EN ESTE CATALOGO FUE resultado del extraordinario esfuerzo de colaboración entre dos países y sus ciudades fronterizas más grandes, 38 instituciones artísticas no lucrativas y una lista internacional de más de 100 artistas, que llevaron a cabo cerca de 70 instalaciones y obras para sitios específicos a lo largo de la región San Diego/Tijuana. inSITE94 fue desarrollada a través de un proceso de planeación cooperativo que desde el principio fue binacional. El proyecto tomó forma dentro del marco de la entrelazada historia de San Diego/Tijuana, en un espacio definido a la vez por la unión y ruptura de su cartografía; en medio de una etapa política marcada por las señales encontradas del Tratado de Libre Comercio (TLC) y la Propuesta 187. Geográfica y temáticamente abierta, la exhibición fue instalada en 39 sitios institucionales, alternativos y públicos. Artistas y curadores, confiados en sus propias capacidades, produjeron obras que dieron voz a determinados lugares, los cuales hablaban precisamente de preocupaciones colectivas. Los artistas hicieron eco, así, de las desigualdades y puntos en común de esta región fronteriza.

FOREWORD

PROLOGO

THE INSITE EXPEDITION BEGAN CONTEMPLATIVELY AS A notion, burst forth into reality, transformed space and those who viewed it, and persists now as a memory. It was a brief moment that galvanized a binational community, fostered artistic investigation, stimulated dialogue, and lingered long after the works were taken down.

It is truly heartening that so many of us (organizers, funders, and viewers) committed ourselves to a project of art—sight unseen. Commissioning new works is a bold venture requiring a willingness to delve into the realm of the unknown. “Curating an exhibition” traditionally implies that the most important works, already created, are chosen for presentation in an exhibition. For inSITE94, individual works weren’t chosen, but rather artists who work successfully in a site-specific mode were invited to make new installations. All those involved took a leap of faith by committing to a risky artistic process in which the end result isn’t known. Trust, courage, and fortitude were required of the relationship between the artist and the sponsoring institution. Because site-specific installation art interacts with the space it inhabits, it often evolves on site during the process of its making. Many installations weren’t finished until hours before inSITE94’s opening celebration. In the end, some were uncannily like what the artist had presented in the exhibition’s handbook, while in other cases it was difficult to make the connection between what had been described and what was realized. This gap between the known and the unforeseen is where artistic investigation takes place for some artists and where the curator plays an important nurturing role.

What sets inSITE94 apart from other related projects taking place internationally is its collaborative curatorial process. Thirty-eight not-for-profit visual arts institutions from San Diego and Tijuana were coalesced for the first time as they worked together planning and assisting in the realization of artists’ works. This community of committed professionals finally had a reason to sit at the same table and talk about what they care about most—art. Each sponsoring institution curated its own projects and determined at what level it would participate in terms of number and location of projects as well as budget. After artists were selected, invitations were extended by hosting institutions and visits to the sites were scheduled. Some artists began by researching the history of the site and the particular character of its context. There were many methods of investigation and even more approaches to artmaking.

LA EXPOSICION DE INSITE COMENZO COMO UNA IDEA contemplativa, y se convirtió en una realidad que transformó el espacio y a todas aquellas personas que lograron verla. Ahora sólo queda en la memoria. Fue un momento breve que dio vida a la comunidad binacional, apoyó la investigación artística, promovió el diálogo y sus efectos persistieron mucho después de que las piezas fueron desmanteladas.

Es realmente alentador que muchos de nosotros (como organizadores, como aquellos que contribuyeron con su financiamiento y como espectadores) nos dedicamos a este proyecto artístico sin haber visto las obras de antemano. El comisionar nuevas obras artísticas es algo aventurado y requiere de curiosidad por lo desconocido. “Curaduría y exposición” implica tradicionalmente que los trabajos existentes más importantes de un artista son seleccionados como parte de una exposición. inSITE94 no seleccionó obras individuales, sino que invitó a artistas experimentados a presentar nuevas instalaciones en sitios específicos. Desde ese momento todas las personas involucradas hicieron un acto de fe, dedicándose a un proceso artístico riesgoso, sin conocer el resultado final. La relación entre cada artista y la institución que lo apoyó requirió de fe, valor y fortaleza. Dada la relación simbiótica entre espacio y arte *in situ*, éste muchas veces se vio modificado en el proceso creativo de su instalación. Muchas de las obras fueron terminadas pocas horas antes de la inauguración de inSITE94. En algunos casos, las obras finales se asemejaban en detalle a los dibujos preliminares del artista, dibujos incluidos en la guía para la exposición; y en otros casos fue difícil relacionar la presentación preliminar con la obra realizada. Para el artista, esta brecha es justamente el punto donde ocurre la indagación artística y donde el curador interviene para nutrir este proceso.

Lo que distingue a inSITE94 de otros proyectos similares que se están realizando internacionalmente es el proceso de colaboración curatorial. 38 instituciones (sin fines de lucro) para las artes visuales en San Diego y Tijuana se encontraron por primera vez en un esfuerzo conjunto de planeación y apoyo a los artistas en el desarrollo de sus obras. Esta comunidad de profesionistas había encontrado por fin una razón para reunirse alrededor de una mesa y discutir aquello que más les interesaba: el arte. Cada institución patrocinadora sirvió como curadora de sus propios proyectos y determinó el nivel de su participación, en términos del número de proyectos y de sus sitios de exposición, al igual que su presupuesto. Hecha la selección de artistas, las instituciones anfitrionas les extendieron invitaciones y se fijó un calendario de visitas de exploración a los varios sitios que servirían como posibles locales de exhibición. Algunos de los artistas comenzaron por investigar la historia del sitio y el carácter particular de su entorno. Fueron múltiples y variados los métodos

To view inSITE one had to travel throughout San Diego, the sixth largest city in the US, across the world's busiest international border and then into Tijuana, the fourth largest city in Mexico. Along this epic journey we traversed two major cities with distinctly different and historically disparate cultures that share a common geography yet are separated by an aggressively fenced international border. This culturally rich and politically loaded environment inspired and challenged the artists who participated in inSITE94. The artists responded to the meaningful context at hand, transformed space, and integrated art into everyday reality. Their research, acute perceptions about their sites, and commitment to the project have added immensely to our region's cultural landscape. Five artists chose outdoor sites near the fence separating the US and Mexico, and a number of artists made works that were located on both sides of the border, drawing attention to the divided nature of our region. These works were particularly relevant because the viewer was required to interact with the social and political dimension of this highly charged location. Some inSITE projects were located in more traditional venues such as museums and university galleries. Sites also included historical landmarks such as San Diego's Santa Fe Depot and its baggage building built in 1915 and the decayed yet seductively beautiful remains of Tijuana's Agua Caliente casino and resort. The social, cultural and political history of each site, as well as its physical and architectural characteristics, provided artists with ample and fertile territory to explore. In each case the art work drew meaning from its context.

The final outcome has surpassed the original intentions of the project to such a large degree that it's still difficult to assess the full impact of the overall event. This collaborative effort offered viewers an extraordinary range of artistic experience: from Silvia Gruner's border fence installation, which was so insinuated into the fabric of the community that to find it you had to explore a residential neighborhood in Tijuana, to Nancy Rubins' monumental sculptural accumulation that commanded the attention of even the most oblivious passerby. By focusing attention and heightening awareness, these artists brought us back to the world with greater immediacy.

LYNDA FORSHA
Director, inSITE94
Installation Gallery

de tales investigaciones, y aún más variados fueron los enfoques de creatividad artística.

Para visitar inSITE se tenía que atravesar San Diego, la sexta ciudad estadounidense en términos de población, cruzar la frontera internacional más transitada en el mundo, y entrar a Tijuana, cuarta en tamaño entre las ciudades mexicanas. A través de este viaje épico, se cruzaba por dos grandes ciudades, con culturas e historias claramente diferentes, pero que comparten una geografía común y han sido separadas cruelmente por una frontera internacional bardeada con acero. Este ambiente, rico en cultura pero cargado políticamente, inspiró y estimuló a los artistas participantes en inSITE94. Los artistas respondieron al contexto bilateral y transformaron el espacio, integrando su arte a la realidad cotidiana. Sus indagaciones, sus percepciones sobre los sitios de exposición y su dedicación al proyecto enriquecieron enormemente nuestro panorama cultural regional. Cinco de los artistas escogieron sitios al aire libre, cerca de la muralla que separa a los Estados Unidos de México, y varios de ellos crearon trabajos que estaban localizados en ambos lados de la frontera, llamando nuestra atención sobre la naturaleza dividida de esta región. Estas obras fueron especialmente relevantes, pues requerían que el espectador interactuara con la dimensión social y política de esta región tan llena de significados. Algunos de los proyectos de inSITE se localizaron en sitios más tradicionales, como museos y galerías universitarias. Incluidos también dentro de los sitios escogidos estuvieron lugares de importancia histórica, tales como la Estación Santa Fe y sus almacenes de equipaje, construidos en 1915, o los restos seductores del antiguo casino tijuaneño de Agua Caliente. La historia social, cultural o política de cada sitio, así como sus características físicas y arquitectónicas, proporcionaron a los artistas un terreno amplio y fértil para la exploración. En todos los casos las obras extraían parte de su contenido del contexto donde reposaban.

El resultado final ha rebasado las intenciones originales del proyecto, a tal grado que aún es difícil evaluar el impacto del evento. Este esfuerzo binacional de colaboración ofreció a los espectadores un rango extraordinario de experiencias artísticas: desde la instalación de Silvia Gruner en la barda fronteriza, que estaba tan imbricada en el tejido comunitario que para dar con su obra había que explorar el vecindario en una colonia de Tijuana, hasta la escultura monumental de Nancy Rubins, que demandaba la atención de todos los transeúntes, incluyendo los más distraídos. Al reenfocar nuestra atención y elevar la conciencia, estos artistas nos acercaron más al mundo.

ACKNOWLEDGMENTS

RECONOCIMIENTOS

ON BEHALF OF THE ORGANIZING INSTITUTIONS, WE ARE extremely proud to present this catalogue documenting the extraordinary achievements of the artists participating in inSITE94. Those achievements were made possible through the collaborative efforts of countless individuals associated with the thirty-eight nonprofit institutions in Mexico and the United States that participated in the project. Above all else, we wish to express our profound appreciation to the artists: their dedication was limitless. We are also deeply grateful to the sponsors whose commitment made inSITE94 possible. As this was, in many respects, an untested undertaking in its scale and ambition, their faith and generosity cannot be overestimated.

The realization of inSITE94 would have been impossible without the energy and commitment of a core team whose unwavering engagement nurtured the project during two years of intensive planning.

From the Centro Cultural Tijuana (CECUT), we acknowledge the foresight of Pedro Ochoa, the CECUT's Director during the initial planning stages of inSITE94. Pedro was responsible for establishing key relationships between institutions in the United States and the Instituto Nacional de Bellas Artes in Mexico. José Luis Pardo, the acting Director General of the CECUT through the end of 1994, was essential in bringing the project to fruition. Coordination of the many activities that took place at the CECUT—lectures, openings, symposia, and press conferences—was accomplished diligently by Irma de Larroque. We are deeply indebted to Carmen Cuenca for her role in all aspects of the project. Curator at the Centro during the planning of inSITE94, Carmen embraced and then never let go of the project's goals. Finally, realization of the projects and events at the CECUT was made possible through the intervention and trust of José Luis Martínez, Secretario Técnico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes through the end of 1994.

PARA LAS INSTITUCIONES ORGANIZADORAS ES GRATO presentar este catálogo que documenta los logros extraordinarios de los artistas que participaron en inSITE94. Su arte se hizo público gracias a los esfuerzos y colaboración de innumerables personas de 38 instituciones no lucrativas en México y los Estados Unidos. Quisiéramos expresar nuestro profundo aprecio a los artistas participantes por haber hecho de inSITE94 tal éxito; su dedicación no tuvo límites. También damos las gracias a los patrocinadores, cuyo apoyo posibilitó que avanzara inSITE94, acontecimiento sin antecedentes en su escala y proyección; su fe y generosidad son invaluable.

inSITE94 no hubiera sido posible sin la energía y el compromiso de un equipo central cuya firme dedicación nutrió el corazón y el alma del proyecto durante dos años de intensa planeación.

El Centro Cultural Tijuana (CECUT) reconoce la visión de Pedro Ochoa, director del mismo durante las etapas iniciales de planeación de inSITE94, quien adoptó el proyecto y se responsabilizó de establecer las relaciones clave entre instituciones estadounidenses y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en México. José Luis Pardo, director general interino del CECUT hasta fines de 1994, también cumplió un papel esencial en la realización del proyecto. Las múltiples actividades efectuadas en el CECUT—conferencias, inauguraciones, coloquios y reuniones de prensa—fueron manejadas con especial diligencia y dedicación por Irma de Larroque. Estamos en deuda con Carmen Cuenca por su apoyo en todas las facetas de este proyecto; como curadora en el CECUT, durante la planeación de inSITE94 hizo suyas las metas del proyecto y jamás las olvidó. Finalmente, los proyectos y actividades en el CECUT fueron posibles gracias a la intervención y apoyo de José Luis Martínez, que fungió como secretario técnico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes hasta fines de 1994.

El Ayuntamiento de la ciudad de Tijuana participó de manera central en el desarrollo de este proyecto, y su realización no hubiera sido posible sin los esfuerzos, durante la etapa de planeación, tanto de Jorge D'Garay, director de Relaciones Públicas, quien tomó a su cargo con todo fervor las tareas de recaudación de fondos y la coordinación con los medios de comunicación mexicanos, como de Mariza Sánchez, jefa del Departamento de Cultura, que se responsabilizó de la presentación del proyecto al Ayuntamiento y de asegurar y planificar la presentación de obras en lugares alternativos. También debemos dar las gracias a Lilia Marín por su esmero con los medios de comunicación y a Celia

The city of Tijuana's pivotal participation in the project would not have been possible without the tremendous efforts of Jorge D'Garay, the city's Director of Public Relations, and Mariza Sánchez, Chief of Culture during the planning of inSITE94. Jorge undertook both fund raising and coordination among Mexican media with enormous zeal. Mariza was responsible for introducing the project to the city and securing alternative sites. We are equally indebted to Lilia Marín for her work with the media. Celia Rosa Vallejo was instrumental in the formation of education programs in the city.

At Installation Gallery, Executive Coordinator Danielle Reo deserves credit with respect to more areas of the project than can be counted. Planning and coordination of projects was the result of a remarkable team effort carried out by Sarah Marchick, Therese Fitzpatrick, and Lee Boroson. Barbara Metz oversaw public information and successfully brought the project to the attention of a much wider audience than we ever thought possible. Cindy Zimmerman was pivotal in developing funding resources. Jorge Hinojosa was a guiding spirit behind the exhibition – particularly in his role as project diplomat. Jorge's understanding of the region was essential to the project's success. Sally Yard is responsible for the production of this catalogue and the exemplary guidebook accompanying the exhibition, both designed with eloquence and clarity by Leah Hewitt. The members of the Board of Installation Gallery have been at once judicious and spirited in their support of inSITE. Much of the hard work has been undertaken by a devoted group of individuals who generously volunteered their time.

At the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), we are particularly grateful to Walther Boelsterly, who not only facilitated the works by artists from Mexico, but also guided the development of the project from its inception. The value of his leadership, patience, and indefatigable spirit cannot be overstated. Walther's considerable accomplishments would have been impossible without the collaboration of a team at INBA including Miriam Narváez, Claudia Walls, Mónica Navarro, Emilio Ortiz, Marissa González, and Antonio Vallejo.

Drawing on a long history of engagement with installation and site-specific art, the staff of the Museum of Contemporary Art, San Diego played a crucial role in the conception and realization of inSITE94. We are tremendously grateful to Charles Castle and Liza Boyer for facilitating the many educational programs generously sponsored by the Museum and for coordinating opening events and related activities. Kathryn Kanjo was a gracious curatorial host to institutions and artists utilizing the Museum's space. Seonaid McArthur spent countless hours

Rosa Vallejo, quien fue parte importante en el diseño de programas educativos en la ciudad de Tijuana.

En Installation Gallery, Danielle Reo, coordinadora ejecutiva, merece nuestro reconocimiento por su participación en innumerables aspectos del proyecto. La planeación y la coordinación de los proyectos fue el resultado del notable trabajo en equipo llevado a cabo por Sarah Marchick, Therese Fitzpatrick y Lee Boroson. Barbara Metz, a cargo de las relaciones públicas, hizo posible la atención de un público más extenso de lo que se había considerado. Cindy Zimmerman jugó un papel esencial en la adquisición de recursos financieros. Jorge Hinojosa fue como un espíritu conductor, especialmente por su papel de representante del proyecto; su conocimiento de la región fue esencial para lograr su éxito. Sally Yard estuvo encargada de la producción editorial de este catálogo y de la ejemplar guía que acompañó a la exposición, ambos diseñados con elocuencia y claridad por Leah Hewitt. Los miembros del Consejo de Installation Gallery fueron al mismo tiempo juiciosos y entusiastas en su apoyo a inSITE94. Una gran parte del trabajo pesado lo realizó un dedicado grupo de personas que ofrecieron su tiempo generosamente.

Agradecemos de manera especial la colaboración de Walther Boelsterly, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), quien no sólo apoyó el trabajo de los artistas mexicanos, sino que también guió el desarrollo del proyecto; su dirección, paciencia y aliento infatigable son invaluable. Su gran talento se complementó con la colaboración del equipo del INBA integrado por Miriam Narváez, Claudia Walls, Mónica Navarro, Emilio Ortiz, Marissa González y Antonio Vallejo.

Con una larga historia comprometida con el arte-instalación en sitios específicos, el papel del equipo del Museum of Contemporary Art, San Diego, fue crucial en la concepción y realización de inSITE94. Estamos sumamente agradecidos por la ayuda de Charles Castle y Liza Boyer, por haber coordinado los múltiples programas educativos llevados a cabo de manera tan generosa por el museo y la conducción de los actos de inauguración y las demás actividades. Kathryn Kanjo actuó como curadora encargada de coordinar a las instituciones y artistas que utilizaron los espacios del museo. Seonaid McArthur dedicó muchas horas al desarrollo de un video para las escuelas, así como una guía para las familias. La asesoría de Anne Farrell en todas las etapas de recaudación de fondos fue invaluable.

producing the introductory inSITE94 video for schools as well as the family guide. Anne Farrell's guidance, from the early and most vital stages of fund raising onward, was invaluable.

For the state of Baja California, all aspects of planning and realization of the project were undertaken by Sara Vázquez of the Instituto de Cultura de Baja California and were overseen by the Director of the Instituto, Manuel Bejarano. Sara's great ability and spirit were central to the project's success.

A tremendous amount of activity has taken place in the San Diego/Tijuana border region since inSITE94 closed in November 1994, not all of it positive. The passage of Proposition 187 by the voters of California (a remote, almost unthinkable possibility when it was discussed by Carlos Fuentes during his inSITE94 presentation at the CECUT). The economic crisis in Mexico. Continued calls in the US for militarization of the border. All of these circumstances serve to strain rather than to strengthen the relationships that are needed to create the infrastructure of a binational region. While these and other events have the tendency to pull us apart, the inSITE project, and other important cultural collaborations between Mexico and the United States, demonstrate the enormous potential in working together. The experiences and rich personal relationships gained during the two years of planning and realizing inSITE94 will, we trust, be the foundation of future partnerships among institutions on both sides of the border.

En el estado de Baja California todos los aspectos de planeación y realización del proyecto, medulares para su éxito, fueron llevados a cabo con eficiencia por Sara Vázquez, del Instituto de Cultura de Baja California, combinando su gran capacidad y entusiasmo con la supervisión de su director, Manuel Bejarano.

Desde la clausura de inSITE94, en noviembre del año pasado, numerosos sucesos han tenido lugar en la región de Tijuana/San Diego, aunque no todos han sido positivos, como son los casos del voto del electorado de California en favor de la Propuesta 187 –ley que parecía remota cuando Carlos Fuentes la discutió en su presentación en el CECUT como parte de inSITE94–, la crisis económica en México, o los reclamos continuos en los Estados Unidos para la militarización de la frontera. Estos acontecimientos sirven más para disminuir que para reforzar las relaciones bilaterales necesarias para crear la infraestructura de una región binacional. Aunque éstos y otros hechos tienden a separarnos, el proyecto inSITE94 y otras importantes colaboraciones artísticas tanto en México como en los Estados Unidos demuestran el enorme potencial del trabajo conjunto. Las experiencias y las numerosas relaciones personales que se crearon durante los dos años de planeación y desarrollo de inSITE94 nos han enriquecido, y constituirán la base para futuras asociaciones entre instituciones en ambos lados de la frontera.

MICHAEL KRICHMAN
President
Installation Gallery

LYNDA FORSHA
Director, inSITE94
Installation Gallery

HUGH M. DAVIES
Director
Museum of Contemporary Art, San Diego

ERNESTO RUFFO APPEL
Governor
State of Baja California

HÉCTOR G. OSUNA JAIME
Mayor
City of Tijuana

RAFAEL TOVAR
President
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

GERARDO ESTRADA RODRÍGUEZ
Director General
Instituto Nacional de Bellas Artes

ALFREDO ÁLVAREZ CÁRDENAS
Director General
Centro Cultural Tijuana

EDITOR'S ACKNOWLEDGMENTS

RECONOCIMIENTOS DE LA EDITORA

THIS CATALOGUE IS DRIVEN BY THE FORCE OF THE WORK included in inSITE94. It is to the artists, curators, and sponsors who collectively and individually shaped the project that we viewers of inSITE94 are, above all, indebted.

Olivier Debroise, Dave Hickey, and Cuauhtémoc Medina have each brought a distinct sensibility and incisive intelligence to their encounters with the exhibition. Their essays, like the installations, rechart what we might have thought to be familiar ground. Sandra del Castillo and Alejandro Rosas have translated the essays with empathy and grace and have offered invaluable guidance. We are grateful to James Oles for his probing work on the English version of Olivier Debroise's "Junto a la marea nocturna." The translators have been joined in their work of articulating the writers' voices by Julie Dunn, Gabriela Posada, Danielle Reo and Oscar Tienda, who have been vigilant and resourceful in their editorial roles. Danielle has compiled the expansive contents of the catalogue, and has worked, with unflagging stamina, as the co-editor at every stage. Exorbitantly tenacious, she has kept the unruly process of producing this book on track.

That this catalogue conveys the compelling power of works made for the exhibition reveals the imposing sensitivity and sheer aplomb of designer Leah Hewitt. Leah has somehow managed to locate what was essential in each work, at the same time expressing the textured complexity of the exhibition as a whole. In this she was richly informed by the photographic record made by Philipp Scholz Rittermann, who tackled this formidable charge with tireless vigor.

Lee Boroson, Therese Fitzpatrick, Sarah Marchick, and Sharon Reo have played crucial roles in realizing and documenting inSITE94. Alberto Caro-Limón, René Flesch, Maija Julius, and Elly Kadie have contributed immeasurably. Regine Basha has brought energy and an inquiring perspective to the project. I am grateful for the astute input of Mary Beebe, Mary Berglund, Hugh Davies, Lynda Forsha, Gail Goldman, Victoria Hamilton, Eloisa Haudenschild, Jorge Hinojosa, Michael Krichman, Lucille Neeley, Mark Quint, Ernest Silva, and Margaret Porter Troupe.

The publication of the catalogue has been made possible by Joan and Irwin Jacobs, Hans and Marilies Schoepflin, the Unidad Regional Norte de Culturas Populares, and The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Hans' camaraderie in envisioning the inSITE program has been essential. I am personally grateful, as well, for the wise judgment and unflagging serenity of Carmen Cuenca and Walther Boelsterly.

ESTE CATALOGO ESTA INSPIRADO EN LA FUERZA DEL TRABAJO desarrollado en inSITE94. Los espectadores de inSITE94 les estamos agradecidos por encima de todo a los artistas, curadores y patrocinadores que colectiva e individualmente dieron forma a este proyecto.

Olivier Debroise, Dave Hickey y Cuauhtémoc Medina aportaron su particular sensibilidad y pensamiento incisivo; sus ensayos, así como las instalaciones, reconfiguran lo que creíamos era terreno familiar. Sandra del Castillo y Alejandro Rosas tradujeron los ensayos con interés y paciencia, y ofrecieron su invaluable consejo. Estamos agradecidos con James Oles por su meditado empeño en la versión al inglés de "Junto a la marea nocturna" de Olivier Debroise. Julie Dunn, Gabriela Posada, Danielle Reo y Oscar Tienda acompañaron a los traductores en su esfuerzo por articular las voces de los escritores, desempeñando un papel editorial alerta e inteligente. Danielle recopiló el vasto contenido del catálogo y trabajó con vigor ilimitado como coeditor en cada fase del proyecto, manteniendo siempre bajo control el difícil proceso de producción de este libro.

Este catálogo transmite la fuerza irresistible de las obras realizadas y revela la sensibilidad y aplomo de Leah Hewitt, quien se encargó de su diseño. Leah consiguió descubrir lo esencial de cada pieza y expresar, al mismo tiempo, la compleja estructura de la exhibición en conjunto. En esta labor estuvo apoyada por el testimonio fotográfico de Philipp Scholz Rittermann, quien abordó esta formidable tarea con vigor incansable.

Lee Boroson, Therese Fitzpatrick, Sarah Marchick y Sharon Reo tuvieron un papel crucial en la realización y documentación de inSITE94. Alberto Caro-Limón, René Flesch, Maija Julius y Elly Kadie contribuyeron con sus esfuerzos sin medida. Regine Basha trajo energía y visión al proyecto. Estoy agradecida por las inteligentes participaciones de Mary Beebe, Mary Berglund, Hugh Davies, Lynda Forsha, Gail Goldman, Victoria Hamilton, Eloisa Haudenschild, Jorge Hinojosa, Michael Krichman, Lucille Neeley, Mark Quint, Ernest Silva y Margaret Porter Troupe.

La publicación del catálogo fue posible gracias a Joan e Irwin Jacobs, Hans y Marilies Schoepflin, la Unidad Regional Norte de Culturas Populares y The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. El apoyo de Hans en la creación del programa de inSITE94 fue esencial. Estoy personalmente agradecida también por las sabias opiniones y la serenidad de Carmen Cuenca y Walther Boelsterly.

JUNTO A
LA MAREA
NOCTURNA
INSITE94: EL
ARCHIPIELAGO

Olivier Debroise

B o r d e r l a n d

LOS MUCHACHOS SE SIENTAN A ESPERAR SOBRE LAS LLANTAS Y LAS PIEDRAS, EN ESTE como patio trasero de la casa de doña Tere apretujado contra la barda. Los hombros apoyados contra la lámina, bien caliente a esta hora de la tarde, de espaldas al paraíso, los pies colgando en el vacío, las manos en el polvo tibio, un refresco entre las piernas, y Tijuana a los pies. En la paciente espera de la noche, se enfrascan en una eterna discusión que algo tiene de comadreo y otro de ensayo político. Sólo callan al paso de la patrulla fronteriza. La oreja pegada al cerco, escuchan cómo se aleja el rumor tranquilo del motor. Cuentan, en sus relojes, los minutos: indicio irrefutable.

La bruma de la tarde baja de Otay y recorre el valle. A la izquierda, arrancan los aviones que parecen seguir la Línea, se enderezan sobre la Colonia Libertad, se estabilizan al llegar a las playas. Ahogan las conversaciones, borran el eco de la música. En los intersticios, se eleva la gritería de los niños en las calles bajas, recién pavimentadas. Una anciana cargada de bolsas sube por el camino polvoso. No levanta la mirada sobre los grupos de cholos esquinando entre la basura. Doña Mari riega su patio cercado de viejas tablas y retazos de herrería; sonrío beatamente al arrancar las hojas marchitas de los rosales.

Radios, grabadoras, tocan aquí y allá viejas rolas de los cincuenta, rancheras y quebraditas: como si los sonidos se armonizaran en la ladera, no alcanzan a crear una cacofonía.

Desde hace cuarenta y tres años, desde los altos de la Liber, la colonia arrinconada contra la Línea, pegada a la garita internacional, que dominaba antaño el hipódromo de Agua Caliente, doña Tere ha visto crecer Tijuana, explayarse en el valle, escalar las lomas, invadir los bosques que fueron incendiados por la migra, uno tras otro, para facilitar la captura de “pollos” en descampado.¹ Vio crecer el antiguo río, desbordándose una y otra vez, hasta la última, cuando las aguas turbias de la presa Abelardo Rodríguez se llevaron Cartolandia. Vio incendiarse, una y otra vez, las tiendas de ropa Dorian’s y Woolworth.

Vio las estatuas levantarse en el Paseo de los Héroes, como mudos guardianes de la nación mexicana.

Vio descender los cholos, de negro vestidos, la malla arrimada al cabello, a tomar la Revo, por ahí del año ochenta. Hasta aquí escuchó los disparos. Luego, domingo tras domingo, a la hora en que los gringos cruzan de regreso a San Diego, la avalancha de *low-riders*, el baile de los carros pintados, la sempiterna repetición de la misma rola:

WE HAD JOY, WE HAD FUN,
WE HAD SEASONS IN THE SUN.
BUT THE STARS WE COULD REACH
WERE JUST STARFISH ON THE BEACH.

¿Y ahora?

Ahora, repite el joven, cambiaron el cerco. Instalaron la lámina cobriza, residuo de las plataformas de rodaje de la Operación Tormenta del Desierto. Ensombrece la Línea, esconde a los pollos arrimados a su sombra. Cinta amenazante que, paradójicamente, se ha vuelto protección de algunos.

La conversación gira en torno al dinero —tema casi único, obsesivo, en esta ciudad volcada en exclusiva a “los servicios”. El dinero y las maneras de obtenerlo. Luego, hablan también del Crimen.²

En las colonias que bordean el bordo, ahora todos los muchachos quieren llamarse Aburto.

La bruma de la tarde se hace opaca. La zona de la Avenida Revolución y la Calle Primera se encienden de parpadeos luminosos. La piñata de neones de Mexitlán parece guiar el flujo de carros hacia el escenario de la garita internacional, imposible estacionamiento iluminado como set cinematográfico.

Borderland

THE BOYS SETTLE DOWN ON THE TIRES AND THE STONES TO WAIT, IN THIS LITTLE back patio of Doña Tere's house, tucked up against the border fence. They lean on the corrugated metal of the fence, warm at this hour of the afternoon, with their backs to paradise, their feet dangling, their hands sifting the warm dirt, cans of soda between their legs, and Tijuana before them. During their patient wait through the night, they get caught up in an unending conversation that mixes rumor with political essay. They become silent only when they hear a passing border patrol car. With ears to the wall, they listen to the quiet hum of the engine moving off. They count the passing minutes on their watches: indisputable evidence.

The afternoon fog rolls down from Otay Mesa to cover the valley. To the left, aircraft take off, seemingly following the border; straightening out over Colonia Libertad, they are on a level course by the time they pass over the beach. They drown out conversation and the traces of music, but in the interstices, one can hear the shouts of children playing in the newly paved streets below. An old woman laden with market bags climbs a dusty road. She does not look up to see the groups of *cholos* loitering along the dirty street. Doña Mari washes down her patio edged with old boards and scraps of sheet metal; she smiles serenely as she clears the dried leaves from her rose bushes.

Sound from radios and tape players appears here and there, golden hits from the fifties, border ballads, and *rancheras*: all these musical styles seem to come together, not in discord, but in harmony against the hillside.

For forty-three years, looking down from the heights of Colonia Libertad—this neighborhood cozied up against the border and next to the international crossing, once crowned by the Agua Caliente racetrack—Doña Tere has seen Tijuana grow, the shanties spreading out across the valley, climbing the hills, pushing into the thickets burned out by the border patrol, one by one, to capture the “*pollos*” in the open.¹ She watched the old river run full, overflow its banks now and again, until the last time, when the turbid waters bursting from the Rodríguez Reservoir washed away Cartolandia. She watched Woolworth's and Dorian's burn down. She saw crews install the statues along the Paseo de los Héroes, mute guardians of the Mexican nation.

She saw the *cholos* come down, dressed in black, with hairnets on their heads, to take over Avenida Revolución in the early eighties. She could even hear the gunfire. And Sunday after Sunday, at the hour when the gringos returned to San Diego, she watched the caravans of lowriders, the waltz of the decorated cars, the everlasting repetition of the same song:

WE HAD JOY, WE HAD FUN,
WE HAD SEASONS IN THE SUN.
BUT THE STARS WE COULD REACH
WERE JUST STARFISH ON THE BEACH.

And now?

Now, says one of the kids, they replaced the fence using copper-colored sheets of metal left over from landing platforms used in Desert Storm. It casts its shadows over the border, hiding the *pollos* in the shade. A menacing ribbon that, paradoxically, offers some degree of protection.

The conversation turns on money, almost the only topic, obsessively discussed, in this city given over to “services.” Money and how to get it. Later they also talk about the Crime.²

In the *colonias* edging the border, all the young men want to be called Aburto.

The afternoon mist turns heavy. The area around Avenida Revolución and Calle Primera is illuminated with blinking lights. The neon piñata at Mexitlán seems to guide the stream of cars toward the border crossing, that absurd parking lot lit up like a movie set.

BY THE
NIGHT TIDE
INSITE94: THE
ARCHIPELAGO

*Translated by
Sandra del Castillo*

Tijuana Gothic

El antropólogo francés Edgar Morin describe en términos ácidos su estancia en San Diego, en los últimos años sesenta de la *Free Press* y de los *Black Panthers*: “Lo que me fascinaba en esta época no era simplemente que California fuera la ‘cabeza buscadora’ de los Estados Unidos, lo que sigue siendo, de modo distinto. En California, los Estados Unidos producían otro Estados Unidos, o quizás un anti-Estados Unidos (un anti-Estados Unidos, descubríamos al hundirnos en él, nacido de las fuentes mitológicas profundas que fundaron esta nación)”.³

El condado de San Diego, en el extremo suroeste de los Estados Unidos, arrinconado entre el Pacífico y la frontera mexicana, de hecho, puede tomarse como el territorio en que naufraga el ideal de la Frontera del siglo XIX. Para muchos, ahí termina el largo (el mitológico) viaje: la esperanza. El lejano Oeste sigue siendo el Este del paraíso.

En la pugna por el control de California que la enfrenta a Los Angeles y a San Francisco, la ciudad de San Diego se señala, en las primeras décadas del siglo XX, por su ingenio; palia la falta de comunicación (el ferrocarril de San Diego-Arizona sólo llegará a la ciudad en 1919, después de negociar un desvío de 44 millas en territorio mexicano entre Tijuana y Tecate) ensalzando las riquezas de sus montañas, la perfección de su puerto natural, los beneficios de su clima mediterráneo. Paradójicamente, la construcción del canal de Panamá, 6 000 kilómetros al sur, le da importancia a este enclave separado del mundo. Con motivo de la apertura del canal, la élite de San Diego organiza la Exposición Panamá-California en los bosques del Parque Balboa (nombrado así en honor del “descubridor” del océano Pacífico). Paralelamente y por los mismos motivos, San Francisco prepara la Exposición Panamá-Pacific. El Senado de los Estados Unidos otorga a esta última el deseado carácter de Feria Internacional. “La pérdida en favor de San Francisco forzó a San Diego a enfatizar su provincialismo, limitándose a expresar la herencia del Sur de California. Fue esta insistencia en el regionalismo que le dio la oportunidad de fabricar una falsa historia”, apunta acertadamente Susan L. Shaw.⁴

Los patriarcas de San Diego recogen, para este efecto, la mitología creada, en la década de 1890, por el increíble éxito de la novela de Helen Hunt Jackson, *Ramona*, que cuenta los amores tormentosos de la huérfana Ramona Moreno y el pastor indio Alessandro (sic), su huida del rancho de San Diego y su vida bajo la protección del padre franciscano Salvierderra –especie de fray Bartolomé de las Casas del desierto– y, por supuesto, la muerte cruel del indio a manos de los padres adoptivos de Ramona. Este típico melodrama de amores desclasados, situado en un ambiente “colonial hispano”, pleno de reminiscencias castizas, pretendía ser el equivalente “mexicano” de *La cabaña del tío Tom* y reivindicar la bondad de los indígenas (y de la Iglesia Católica), mas se convirtió en el mito fundamental de una California anglosajona, protestante y racista en su intento por diferenciarse de la tutela de la costa Este, de la huella cultural de los colonos de Nueva Inglaterra. A raíz del éxito de *Ramona*, diversos autores empezaron a bordar sobre el tema: un tal George Wharton James, en particular, publicó en 1929, *Through Ramona's Country*, un itinerario destinado a probar que la ficción de Helen Hunt Jackson se basaba en datos reales; a partir de esta investigación diversos sitios del condado fueron “reconocidos” como los escenarios “reales” de la novela. En la Ciudad Vieja de San Diego, aún hoy, el guía le enseñará “la casa de Ramona”.

La Exposición de San Diego recogió complacientemente esta “tradición” recién inventada y la convirtió en realidad. El plan de construcción fue encargado al arquitecto neoyorquino Bertram Grosvenor Goodhue, especie de Viollet-le-Duc estadounidense, experto en construcciones historicistas, tanto neogóticas (San Bartolomé, en la Quinta Avenida de Nueva York) como *Spanish Colonial* (Iglesia de San Pedro y San Pablo, Fall River, Massachusetts; Iglesia de Todos los Santos, Guantánamo, Cuba).⁵ Las fantasías de

Tijuana Gothic

French anthropologist Edgar Morin described in acerbic terms his first visit to San Diego in the latter part of the 1960s, the years of the Free Press and the Black Panthers: “What fascinated me at the time was not that California was the ‘spearhead’ of America, something it ‘continues to be, though in a different way. In California, America produced another America, or perhaps an anti-America (an anti-America one discovers only after becoming deeply immersed in it, born of the deep mythological roots that founded the United States).”³

San Diego County, in the extreme southwest of the United States, squeezed between the Pacific and the Mexican border, can be understood as the region where the ideal concept of Border became shipwrecked in the nineteenth century. For many, it marks the end of a long (and mythological) journey: the land of hope. The distant West continues to be East of Eden.

In the battle between Los Angeles and San Francisco for the dominance of California, the city of San Diego made its own mark in the first decades of the twentieth century through its ingenuity: lacking a railway connection (the San Diego & Arizona railroad only reached the city in 1919, after taking a 44-mile detour through Mexican territory from Tijuana to Tecate), it extolled the riches of its mountains, the perfection of its natural port, the benefits of its Mediterranean climate. Paradoxically, the construction of the Panama Canal, 3,000 miles to the south, gave new importance to this isolated enclave. To mark the opening of the canal, San Diego’s elite organized the Panama-California Exposition in Balboa Park (named for the “discoverer” of the Pacific). At the same time and to mark the same occasion, San Francisco prepared its Panama-Pacific Exposition. The US Senate designated the latter a World’s Fair. “The loss to San Francisco forced San Diego to emphasize its provincialism, limiting it to expressing the heritage of Southern California. It was this concentration on regionalism that created opportunities to fabricate a false history,” Susan L. Shaw has astutely noted.⁴

The patriarchs of San Diego were aided in their efforts to invent a mythology for their region by the stupendous success in the 1890s of Helen Hunt Jackson’s novel *Ramona*, which relates the tormented love between orphan Ramona Moreno and the Indian shepherd Alessandro, their flight from San Diego, their life under the protection of the Franciscan monk Salvierderra—a kind of desert-dwelling Fray Bartolomé de las Casas—and, of course, the Indian’s cruel death at the hands of Ramona’s adoptive parents. This quintessential melodrama of classless love, set against a “Spanish colonial” backdrop replete with Castillian nostalgia, was intended as a sort of Mexican equivalent of *Uncle Tom’s Cabin*, reaffirming the goodness of the Indians (and of the Catholic Church), but instead became the mythical underpinning of an Anglo-Saxon, Protestant, and racist California attempting to escape from the East Coast’s tutelage, to get free of the culture of colonial New England. Spurred by the success of *Ramona*, several authors took up the same theme. George Wharton James published *Through Ramona’s Country* in 1929, an itinerary intended to establish that Helen Hunt Jackson’s fiction had a basis in fact; thanks to his efforts, several sites in San Diego County were “recognized” as the “real” settings discussed in the novel. In San Diego’s Old Town today, tourist guides direct groups of visitors to “Ramona’s House.”

San Diego’s Panama-California Exposition eagerly adopted this newly invented “tradition” and transformed it into reality. The building plan was directed by New York architect Bertram Grosvenor Goodhue, a kind of American Viollet-le-Duc, an expert on historical styles—including neo-Gothic (Saint Bartholomew’s on Fifth Avenue in New York) and Spanish Colonial (the Church of St. Peter and St. Paul in Fall River, Massachusetts, and the Iglesia de Todos los Santos, in Guantánamo, Cuba).⁵ Goodhue’s

Goodhue tuvieron, sin duda, mejor recepción en el sur de California que en Nueva Inglaterra. “En estos confines construimos una ciudad en miniatura, en la que todo lo que estaba al alcance de la vista y el oído del visitante fue diseñado para recordar el glamour y el misterio y la poesía de los antiguos días españoles”, declaró Goodhue enfático.⁶ Utilizó ampliamente los planos que realizara *in situ* en México, en 1899, para el libro fundamental de Sylvester Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, editado en Boston en 1901. Siguiendo el modelo instaurado con la Feria Internacional de Chicago de 1893, los pabellones de claras reminiscencias churriguerescas –entre las que se alcanzan a reconocer datos tomados del Sagrario de la Catedral Metropolitana y de las catedrales de Zacatecas y Oaxaca, entre otras– fueron levantados a manera de escenografía, con estructuras de madera cubiertas de estuco. Si en Chicago, en 1893, el revestimiento blanco había obligado a los promotores a imitar los castillos franceses del Renacimiento, un descubrimiento reciente –la inclusión de cemento coloreado al estuco– permitió la transferencia cultural al copiar la pátina de las canteras rosadas del norte de México.⁷

Más que la exposición en sí, la arquitectura de la Exposición Panamá-California fue objeto de curiosidad y contribuyó al éxito del evento. El prototipo hispano encajaba en las necesidades de territorialización de los nuevos habitantes del condado de San Diego. Los sandieguinos adoptaron con frenesí el estilo bautizado *Spanish Colonial*, identificándose hasta cierto punto con los charros elegantes que inmortalizaran las películas del Zorro, la aristocracia del México virreinal confundida aún –por lo menos en su herencia cultural– con la de España. Las residencias de estilo neochurrigueresco empezaron a proliferar en el condado y, más allá aún, en Beverly Hills, en San Clemente, en Tijuana y en las nuevas colonias aristocráticas de la ciudad de México –entre éstas Chapultepec Heights, la invención posrevolucionaria de Antonio Rivas Mercado calcada del modelo californiano.

En Tijuana y su región, sobre todo, marcaron la construcción del ahora desaparecido hotel y casino de Agua Caliente, del Hotel Rosarito, del Jai-Alai y de numerosas construcciones adyacentes a la Avenida Revolución, en particular de los mercados de artesanías destinados al turismo. De este lado de la frontera, las construcciones fueron por regla general más sólidas que las endeble instalaciones de la exposición del Parque Balboa; algunas, sin embargo –Agua Caliente, en particular–, aunque espléndidas en su apariencia, también fueron construidas con tablarroca cubierta de estuco “envejecido”.

Tijuana, alejada –como San Diego– de “la cuna de la civilización”, separada del resto de la República Mexicana por la misma cadena montañosa que impidió en su momento el desarrollo del vecino condado, también puede considerarse –retomando la idea de Edgar Morin– la punta de lanza de cierta idea de México: ahí, en esta California baja –“donde empieza la patria”, como reza el escudo de la ciudad–, “México produce otro México, o quizás un anti-México nacido de las fuentes mitológicas profundas del nacionalismo”. En el vacío de este *finisterre* se instaura una cultura de la apropiación que exacerba los caracteres de la mexicanidad. Por una especie de ósmosis con las quimeras arquitectónicas del sur de California, aunque también por un creciente ostracismo del centro del país, que se deriva tanto de su estatus de “ciudad de paso”, como de las extravagancias intolerables que ahí se generan (desde la elaboración de un *Mexican Curios* que recoge y tritura la “tradición indígena”, que el nacionalismo revolucionario pretende mantener pura, hasta la adopción desterritorializada y anacrónica del barroco como signo de distinción aristocrática), Tijuana inventa sus propias expresiones. Se trata, siempre, de distinguirse del omnipotente vecino, imitándolo y parodiándolo; de reapropiarse lo expropiado, de exagerar lo ya exagerado. El paradigma de esta nueva cultura es, quizás, el edificio *Wadiah* en la Zona del Río de Tijuana: imita una gigantesca columna jónica invertida (el capitel, a ras del suelo, sirve de entrada) y pintada de verde.

fantasies were certainly better received in San Diego than in New England. “Within these confines was built a city-in-miniature, wherein everything that met the eye and ear of the visitor was meant to recall to mind the glamour and mystery and poetry of the old Spanish days,” Goodhue enthusiastically declared.⁶ He made ample use of the architectural plans he had done while in Mexico in 1899, and which were included in Sylvester Baxter’s classic study, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, published in Boston in 1901. Following the model established at the 1893 World’s Colombian Exposition in Chicago, the pavilions, clearly reminiscent of the baroque style (and particularly of the facades of churches in Mexico City, Zacatecas and Oaxaca), were constructed like stage sets, wooden structures covered with stucco. In Chicago the fair’s promoters resorted to a coating of whitewash to suggest the French castles of the Renaissance. By 1915 a recent discovery—the addition of colored cement to stucco—enabled San Diego architects to simulate the patina of the rose-colored stone of northern Mexico.⁷

This architecture became even more renowned than the Panama-California Exposition itself, and it contributed significantly to the event’s success. The Hispanic prototype fit well with the territorial ambitions of San Diego’s new citizens, who excitedly adopted the style christened as *Spanish Colonial*, thus identifying themselves with the elegant horsemen of the Zorro films, and with Mexico’s viceregal aristocracy, albeit confused—at least culturally—with their Spanish counterparts. Houses built in the neo-baroque style began to abound throughout the county and even further afield—in Beverly Hills, San Clemente, Tijuana, and the new aristocratic neighborhoods of Mexico City, such as Chapultepec Heights, the postrevolutionary invention of architect Antonio Rivas Mercado, who himself drew on the California model.

In Tijuana and its surroundings, there was a notable emphasis on the Spanish Colonial style, especially where the tourist trade was concerned: the Agua Caliente hotel and casino, the Hotel Rosarito, the jai-alai fronton, and several buildings along Avenida Revolución, including the artisan markets that catered to visitors. On the Mexican side of the border, buildings were generally more solid than the flimsy exposition installations in Balboa Park. Nevertheless, some, like Agua Caliente, though splendid in appearance, were also constructed of plasterboard covered with prematurely aged stucco.

Like San Diego, Tijuana was far from the “cradle of civilization,” separated from the rest of Mexico by the same mountain range that formerly had hindered the growth of neighboring San Diego County, and could also see itself—returning to Edgar Morin’s portrayal—as the spearhead of a certain vision of Mexico: here, in lower California, “*Donde empieza la patria*” (“where the nation begins”), as the city’s coat of arms declares, “Mexico has engendered another Mexico, or perhaps an anti-Mexico born from the deep mythical wellsprings of nationalism.” In the emptiness of this finisterre, a culture of borrowed elements that emphasized features of Mexican-ness took hold. Through some kind of blending with the architectural chimeras of southern California—though also because central Mexico scorned Tijuana as a “city of passage,” with extreme excesses (like its production of Mexican curios that take up and then mutilate the same “indigenous traditions” that revolutionary nationalism purports to maintain pure, and its anachronistic adoption of the alien baroque style as a sign of aristocratic distinction)—Tijuana invented its own cultural expressions. The goal was always to differentiate itself from its all-powerful neighbor, simultaneously imitating and parodying San Diego, to reappropriate the expropriated, to exaggerate the exaggerated. The archetypical expression of this new culture may well be the Wadiah building in the Zona del Río Tijuana: it mimics a gigantic Ionic column, inverted (its capital, at ground level, serves as the entryway) and painted green.

Tijuana, tierra en trance, “cabeza buscadora del planeta Tierra”, es a la vez un laboratorio. Más allá de la conflictiva vecindad entre dos naciones que implica experimentar otros estilos de convivencia social, un aprendizaje de la tolerancia, muchas, demasiadas veces, puesto en jaque, desde finales de los años cincuenta y con la implantación de las maquiladoras en 1965, la región se perfila como territorio de prueba de la economía posindustrial, “zona franca” de una división internacional del trabajo y una explotación sin parangón. El corolario es la instauración de una cultura singular que se expande ahora rápidamente en círculos concéntricos.

En los años setenta, a contracorriente con la suburbanización puesta en práctica de los años cincuenta en los Estados Unidos con la creación (autoritaria aunque deseada) de los *freeways* (invento californiano, cabe recordarlo), el tres veces alcalde de San Diego y ahora gobernador republicano de California, Pete Wilson, optó por rehabilitar el centro de la ciudad, dotándolo de infraestructuras desconocidas en el resto de la mitad sureña del estado: desde transporte público eficaz hasta zonas peatonales amables y comercios acogedores. Implícitamente, Wilson buscaba revitalizar el espíritu comunitario de los sandieguinos, emplazados, inmovilizados en zonas residenciales esparcidas como archipiélago entre bosques de eucaliptos (importados) y que funcionan como ghettos sociales. Una especie de neoyorquización en miniatura de las escasas cuerdas del *downtown* tal vez permitiría limar asperezas, mitigar los conflictos sociales y raciales. Un elemento clave de este programa fue la construcción, terminada en 1985, de Horton Plaza, proyecto del arquitecto Jon Jerde: un *mall* de enormes proporciones que retoma, limpiándolo al modo gringo, el estilo de los mercados de artesanías de Tijuana, con muros de colores chillantes, patios interiores de tres o cuatro pisos, fragmentos de talavera empotrados en las paredes, luminarias en forma de dragón calcadas de las del centro de México y, *last but not least*, un organizado desorden de (supuestos) puestos sobre ruedas. La “limpieza” del centro de San Diego, otrora invadido por *homeless* y pollos desorientados, de traficantes de divisas y de drogas, pasa por la ósmosis con uno de los supuestos orígenes de esta población flotante. Para revivir, San Diego imita a Tijuana.

Tijuana, a su vez, en un esfuerzo de “limpieza” dirigido a capturar al turismo, se adorna con un *mall* posmoderno, Viva Tijuana, que copia, reforzando el toque mexicano, los rasgos de Horton Plaza, envueltos ahora en una estructura derivada de la angulosa arquitectura de corte militar de los años sesenta estadounidenses. “Mediante estas renovaciones y esfuerzos de limpieza, las zonas turísticas se parodian a sí mismas al ofrecer una versión cada vez más higiénica de lo que fueron antaño, pero no tan higiénicas como para defraudar las esperanzas del público. Para tener éxito, tienen que contener todo lo que era habitual y esperado”.⁸

SIGNOS VITALES

“Siéntate en el sillón sobre ruedas”, explica Tim Nohe, y avanza moviendo las ruedas. Te vas a sentir como paralítico, pero ahí tienes esta metralleta de plástico amarillo para defenderte.

El guía cibernético indica el camino a seguir. Para empezar tienes que abandonar la sala de la galería, atravesar la pantalla. Tropiezas con los muebles, con el muro. La silla de ruedas de peluche verde pesa más de la cuenta. Tienes que tener más cuidado. Si te equivocas de puerta —como en el juego de la oca— tendrás que bajar las escaleras del Mandeville Center, abrir la puerta de la galería, volver al principio.

Si no te equivocas en el examen, el doctor cibernético te dejará franquear la pantalla y, como una nueva Alicia en el país de las promesas electrónicas, penetrar físicamente en los delirios del Internet.



VITAL SIGNS APPARITIONS • APARICIONES

Tijuana, city in a trance, “spearhead of Planet Earth,” is at the same time a laboratory. Moving beyond the uneasy community between two nations, experiencing other styles of social togetherness, an apprenticeship in tolerance often, too often, put in check, the region has taken shape, since the end of the 1950s, and especially with the installation of the *maquiladora* system in 1965, as a testing ground for the postindustrial economy, a “free zone” of the international division of labor and unparalleled exploitation. Its corollary is the emergence of a unique culture, now rapidly expanding in concentric circles.

In the 1970s, going against the current of suburbanization that has prevailed in America since the introduction of the freeway (a Californian invention, remember) in the 1950s, then mayor of San Diego Pete Wilson decided to rehabilitate downtown San Diego, complete with an infrastructure unknown elsewhere in the southern half of the state, ranging from efficient public transportation to pleasant pedestrian zones to cozy shopping malls. Implicitly, Wilson was trying to revitalize the community spirit of San Diegans, settled and immobile in residential areas scattered like an archipelago among stands of (imported) eucalyptus trees and functioning like social ghettos. A kind of New York-ization in miniature in the few blocks of downtown might be a means to soften differences, to ease social and racial conflicts. A key element of Wilson’s program was the construction of Horton Plaza, completed in 1985. This complex, designed by architect Jon Jerde, is a mall of enormous proportions that borrows and sanitizes, in that American way, the style of Tijuana’s artisan markets, with bold-colored walls, three- and four-story interior patios, fragments of carved stone set into the walls, dragon-shaped light fixtures copied from originals in central Mexico, and, last but not least, the organized disorder of vending carts. The “clean-up” of downtown San Diego, formerly invaded by the homeless, by disoriented migrants, drug dealers and money launderers, turned to one purported origin of this floating population. In its effort to become revitalized, San Diego emulated Tijuana.

Tijuana, in turn, in a clean-up effort aimed at attracting tourists, adorned herself with a postmodern mall, Viva Tijuana, that copies and exaggerates some of the Spanish Colonial features of Horton Plaza, here embedded in the angular, military-style architecture popular in the United States in the 1960s. “Through such renovation and clean-up efforts, the tourist districts have in many ways parodied themselves as they have offered an increasingly sanitized version of what they were, but not so sanitized a version that they have deflated tourists’ expectations. To be successful, they must contain all that is usual and expected.”⁸

VITAL SIGNS

“Sit in the wheeled recliner,” instructs Tim Nohe, as he advances, turning the wheels. You will feel like you’re paralyzed, but you’ve got this yellow plastic submachine gun to defend yourself.

The cybernetic guide points out the road to follow. To begin with, you have to leave the gallery and pass through the screen. You bump against furniture and into a wall. The plush green wheelchair weighs more than you think. You have to be more careful. If you choose the wrong door, like in a game of chutes and ladders, you’ll have to descend the stairs of Mandeville Center, open the gallery door, and begin all over again.

If you don’t make a mistake in the exam, the cybernetic doctor will let you through the screen and, like a new Alice in the wonderland of electronic promises, into the raptures of the Internet.

* *APARICIONES*, la obra de VITAL SIGNS, un grupo de artistas que trabajan en el Silicon Graphics Visual Arts Lab, el Center for Research in Computing and the Arts y el Visualization Lab, en el San Diego Supercomputer Center de la Universidad de California, San Diego (UCSD), fue uno de estos proyectos periféricos, amarrados un tanto forzadamente al archipiélago de inSITE94. Por ello mismo quiero empezar esta descripción a partir de esta obra inteligente, aunque excéntrica.

inSITE94, en efecto, fue un proyecto desarticulado que planteó, desde su origen, una convocatoria abierta a todo tipo de instituciones culturales, sin discernimiento ni imposición. El proyecto multifocal se extendió, en el espacio, desde Playas de Tijuana hasta el recién inaugurado California Center for the Arts de Escondido, al extremo norte del condado de San Diego; un territorio de 140 kilómetros encabalgado en la frontera. Esta dispersión, a imagen de la desarticulación de la región San Diego/Tijuana, jugó un papel determinante en la percepción del proyecto: aunque un alto porcentaje de las obras en exposición se concentraron en el centro de San Diego y en el corazón de Tijuana, la diseminación impidió un recorrido ordinario, de la misma manera que dificultó el proceso curatorial y la comunicación entre los artistas. inSITE94, de hecho, a diferencia de los barómetros de la actividad artística como las bienales de Venecia, del Whitney Museum de Nueva York, de São Paulo o de La Habana, a diferencia de la Documenta de Kassel, puede considerarse como una operación mediática: su incidencia pública depende menos de la presencia de las obras que de su virtualidad: reclama el comentario, para existir se sirve de la prensa, del video y la fotografía, de este catálogo quizás.

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

APARICIONES recurre a la tecnología de la imagen virtual para elaborar una reflexión, justamente, sobre la realidad virtual y sus significados en nuestra sociedad. El espectador, sentado en la silla de ruedas de peluche verde, moviéndose en el espacio de las puras apariencias de la triple pantalla que él mismo activa, desencadena una serie de asociaciones visuales y auditivas hasta cierto punto aleatorias (dentro de los límites de los programas diseñados por el grupo VITAL SIGNS). Si logra pasar las pruebas, responder correctamente (aunque ilógicamente) a las preguntas del doctor cibernético, el espectador tendrá acceso a la supercarretera cibernética, podrá encarar sus deseos más profundos e inconfesos con las imágenes pornográficas que flotan en el Internet y navegar en tiempo real, cual célula infectada, en los torrentes de mensajes que bracean en el espacio clausurado de la sexualidad virtual. El pasajero de la silla de ruedas de peluche verde, aturdido de muzak a todo volumen, se transubstancia regresivamente en el capitán Kirk de un *Star Trek* biocibernético. “Nos interesan los modos en que la tecnología está siendo utilizada para representar el cuerpo. Queremos explorar estos problemas: ¿Qué es el infobahn? ¿De qué está compuesto el cuerpo virtual? ¿Qué es el cibersexo? Decidimos utilizar la clínica como una manera de decir que examinamos la realidad virtual en vez de creer que la

APPARITIONS, the creation of VITAL SIGNS, a group working at the Silicon Graphics Visual Arts Lab, the Center for Research in Computing and the Arts, and in the Visualization Lab at the San Diego Supercomputer Center at the University of California, San Diego (UCSD), was an outlying project, linked somewhat awkwardly to the inSITE94 archipelago. For that very reason, I want to begin by describing this intelligent, though somewhat eccentric, work.

From its conception, inSITE94 was intended as an encounter open to all kinds of cultural institutions, where works would not be judged and participation would not be restricted. It was, in effect, a nonarticulated, multifocal project, extending geographically from Playas de Tijuana to the recently inaugurated California Center for the Arts in Escondido, near the northern edge of San Diego County. The exhibit thus stretched over eighty miles and was intersected by the border. This dispersion, mirroring the lack of articulation in the San Diego/Tijuana region itself, played a determinant role in how the project was perceived: although a high percentage of the work on exhibit was concentrated in downtown San Diego and in the heart of Tijuana, the generally wide distribution hindered ordinary viewing, just as it encumbered the curatorial process and communication among the artists. inSITE94—unlike such barometers of artistic activity as the biennials in Venice, at the Whitney Museum of American Art in New York, in São Paulo and Havana, and unlike Kassel's Documenta—can, in fact, be considered a mediated experience: its public existence owes less to the presence of the works than to their essence: they call out for comment. Their existence depends on the intervention of the press, of video and photography, and perhaps this catalogue.

Some artists understood this, maybe intuitively, and they played the card of invisibility, of virtuality. Nina Katchadourian, Steven Matheson and Mark Tribe, for example, completed their work three-and-a-half weeks before inSITE94's inauguration. In the space of a single morning, they created a chromatic composition in the parking lots of Southwestern College. With the help of campus security, they sorted 10,000 cars by color and directed them into different parking spaces, in an installation that could only be fully appreciated from the air. Eloy Tarcisio made use of several sites in Tijuana and San Diego County to install copper tubes filled with chiles, beans, and corn. Silvia Gruner placed 111 plaster replicas of the Tlazoltéotl figurine (an Aztec sculpture of a woman in childbirth) in the collection of Dumbarton Oaks along one section of the metal border fence where illegal migrants cross from Colonia Libertad. Although visible at a distance from many points in Tijuana, and planned and designed with input from area residents, the work gained prominence mainly through a video shown at the Museum of Contemporary Art in San Diego.

APPARITIONS draws on "virtual reality" technology to reflect on virtual reality itself and its meaning in our society. The observer seated in the plush green wheelchair, moving in a landscape that exists only on a triple screen that he or she controls, unravels a series of visual and auditory associations to reach random points (within the limits of the program designed by the VITAL SIGNS group). The viewer will be admitted, via the doctor's office, onto the cybernetic superhighway, able to come face to face with his or her deepest and unconfessed desires through the pornographic images that float on the Internet, and to surf in real time in the torrent of messages that swim in the confined spaces of virtual sexuality. The traveler in the plush green wheelchair, dazed by Muzak on full volume, is regressively transformed into the Captain Kirk of a biocybernetic *Star Trek*. "We're interested in how technology is being utilized to represent the body. We want to explore these problems: What is the superhighway? What is a virtual body made of? What is cybersex? We decided to use the clinic as a way to convey that we are examining virtual reality, rather than believing that virtual reality is examining the human body."⁹



Nina Katchadourian, Steven Matheson, Mark Tribe
Carpark • Estacionamiento

31

22

29

realidad virtual examina el cuerpo humano”.⁹

El territorio de *APARICIONES* es el ciberespacio, extensión o prótesis del cuerpo biológico; en ese sentido, la obra es a la vez laboratorio y metaconstrucción que agencia, contiene y resume la disposición de inSITE94; es también la puerta de salida (el puerto, en sentido cibernético) del proyecto, le otorga su verdadera dimensión de evento cibernético, “fractal”, dispuesto en el archipiélago emocional y “políticamente correcto” de una psicogeografía que pretende borrar, como el Internet, las fronteras.

(En la película de María Novaro, *El jardín del Edén*, ambientada en Tijuana, los delfines aparecen al final como metáfora de los flujos de información intercontinentales: atraviesan el espacio marino, psicogeográfico, prescindiendo de las decisiones políticas.)

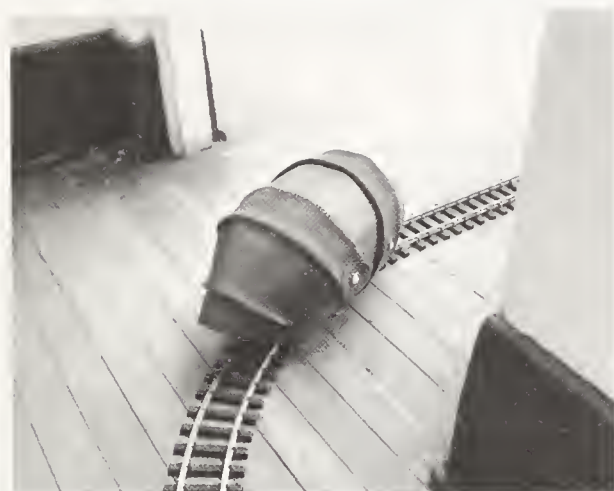
APARICIONES no fue desarrollada e implementada por casualidad en el campus de la Universidad de California, San Diego, con el apoyo de algunas de las empresas electrónicas más avanzadas (en particular, Silicon Graphics, Inc). Trazando sus orígenes a los albores de la Guerra Fría, UCSD ha sido (es todavía) la matriz del desarrollo de la industria de guerra. Siete millas al oeste de Miramar Naval Air Station, donde los aviones F-14 van y vienen de noche y día, y vecino del Salk Institute (heredero a su modo de la Escuela de Francfort), en los centros de investigación de UCSD se inventaron técnicas de la guerra invisible y se elaboró, a partir de modos interdisciplinarios de investigación (biología, genética, lingüística, sociología, antropología), una logística para la manipulación de la información. Aquí, entonces, es donde se apuntaló la supercarretera de la información, el complejo informático deslocalizado y descentralizado que permite acceder a todo tipo de datos (reales o ficticios).

Si abandona la silla de ruedas de peluche verde y camina por la galería, el espectador-paciente penetra en una sala completamente blanca, tendida por cables que simulan la perspectiva albertiana, construcción fundamental que marca las técnicas de representación plásticas desde el Renacimiento y que caracteriza, sobre todo, las técnicas de reproducción –la fotografía, el cine y el video– y, más aún, las imágenes sintéticas que requieren de un principio *realista* para imponerse. Mientras trabajaba en el Salk Institute, a finales de los años sesenta, Edgar Morin escribía en su *Diario de California*: “Reality is for the privileged class... Es cierto, son los ricos, los privilegiados, que pueden gozar de la realidad social, y que piden a los demás ser *realistas*, es decir, tomar conciencia de que deben renunciar a sus aspiraciones y a sus sueños”.¹⁰

La misma galería en que se presenta *APARICIONES*, la University Art Gallery del Mandeville Center de UCSD –enclave libertario y subversivo de este campus blanco y protestante, bastión de la contracultura de los años sesenta y que ahora descubrió su vocación orientalista erigiéndose en “Universidad del Pacífico”– recuerda de manera flagrante, con su arquitectura de concreto liso, sus formas macizas de *blockhaus*, la función militar. La tradición militar y aeroespacial de San Diego inspiró la obra de Nancy Rubins en el Museum of Contemporary Art, San Diego: por uno de los altos ventanales del edificio, el museo vomita literalmente residuos de aviones, fragmentos de fuselaje, alas rotas, hélices torcidas. La basura de la Guerra Fría.

En la mitad del camino

En el edificio neoclásico de la antigua Escuela Alvaro Obregón, ahora transformada en Casa de la Cultura de Tijuana, Diego Gutiérrez Coppe instaló una especie de locomotora que parecía un armadillo de hule negro –una máquina de guerra en miniatura. Recorría imperturbablemente, por un estrecho pasillo, los rieles que lo conducían de una aula a otra; se detenía, invariablemente, a unos cuantos centímetros de la pared que separaba la pieza en dos. Esperaba unos cuantos segundos a que alguien le franqueara el camino y, puesto que esto nunca sucedía, emprendía el camino hacia atrás, hacia el otro salón de



Diego Gutiérrez Coppe Trolley • Tranvía

APPARITIONS' territory is cyberspace, an extension or prosthesis of the biological body; in this sense, the work is both laboratory and metaconstruction, suggesting, containing, and summarizing the arrangement of inSITE94; it is also the exit from the project (the "port," in the cybernetic sense). It gives the exhibition its true dimension as a cybernetic, fractal event, unfolding in the emotional and politically correct archipelago of a psychogeography that purports, as does the Internet, to erase borders.

(In the 1994 film by María Novaro, *The Garden of Eden*, set in Tijuana, dolphins appear in the closing scene as a metaphor for the intercontinental flow of information: they travel across the psychogeographical space beneath the sea, oblivious to political decisions on the surface.)

It is no accident that *APPARITIONS* was developed and executed at the University of California, and funded by some highly advanced electronics companies (Silicon Graphics, Inc, in particular). Tracing its origins to the dawn of the cold war, UCSD was (and continues to be) a wellspring of research and development for the defense industry. Seven miles west of Miramar Naval Air Station where F-14s cruise night and day, and neighbor of the Salk Institute (heir of sorts to the Frankfurt School), UCSD's research centers gave birth to technologies of invisible warfare and, probing interdisciplinary models (combining biology, genetics, linguistics, sociology, and anthropology), developed a logistics for manipulating data. Here, then, is where the underpinnings of the information superhighway were laid, for that delocalized, decentralized, computerized complex that allows access to all types of data (whether real or fictitious).

If the spectator-patient rises from the plush green wheelchair and walks around the gallery, he or she will enter a totally white room, supported by cables that simulate Alberti's laws of perspective, the fundamental structure that from the Renaissance forward has characterized visual representation in the arts, including photography, film, video, and now the "virtual" images that are no longer even based on observable reality. While Edgar Morin was working at the Salk Institute in the late 1960s, he wrote in his *Journal de Californie*: "Reality is for the privileged class.... It's true, it is the rich, the privileged who can enjoy social reality, and who ask others to be *realists*, that is, to realize that they must renounce their aspirations and their dreams."¹⁰

The same gallery that presents *APPARITIONS*, the University Art Gallery in UCSD's Mandeville Center—a free, subversive enclave in a white, Protestant campus that, although a countercultural bastion in the 1960s, has now discovered its Asian vocation and set itself up as the "University of the Pacific Rim"—conspicuously recalls its military origins through its smooth concrete architecture and solid blockhouse structures. San Diego's military and aerospace tradition was reflected in Nancy Rubins' work at the Museum of Contemporary Art, San Diego: from one of the building's high windows, the museum practically spewed forth a residue of airplanes, fuselage fragments, broken wings, twisted propellers. The detritus of the cold war.

In the Middle of the Road

In the neoclassic building of the former Alvaro Obregón School, now transformed into Tijuana's Casa de la Cultura Municipal, Diego Gutiérrez Coppe installed a kind of locomotive that looked like a black rubber armadillo—a miniature war machine. It ran impassively down a narrow hall, the rails carrying it from one room to another; invariably it stopped a few centimeters from the wall that divided this work into two parts. It waited a few seconds for someone to clear the track, and since this never happened, it resumed its route in reverse. Diego Gutiérrez's armadillo looked like a piece taken from Chris Burden's (almost) monumental work, *A Tale of Two Cities*, an extensive diorama in miniature, installed at the Children's Museum of San Diego, fashioned with war toys

42

10

48

clase.* El armadillo de Diego Gutiérrez parecía una pieza desprendida de la obra (casi) monumental de Chris Burden, *Historia de dos ciudades*, inmenso diorama en miniatura, instalado en el Museo de los Niños de San Diego, realizado con juguetes bélicos de todas formas y colores, de escalas diversas, que sólo se apreciaba totalmente a través de binoculares (otra vez la percepción mediada). Aunque presentada anteriormente, la obra de Chris Burden adquirió una nueva (quizás definitiva) dimensión en el contexto del enfrentamiento/fidelidad en la ciudad dividida: San Diego/Tijuana.

Eloy Tarcisio, Felipe Ehrenberg, Mark Alice Durant, Ernest Silva y Nanette Yannuzzi Macias y Melissa Smedley, partieron sus obras en dos o más segmentos, instalando uno de este lado de la frontera, el otro del otro lado, de tal manera que funcionaban como conjunto, lo que implicaba el traslado del espectador o (como en *La casa de la lluvia de Cora* de Ernest Silva) el traslado de datos e información. Las corrientes, los flujos, sin embargo, estaban constantemente intervenidos, interferidos. En algunos casos, por razones –por decirlo de alguna manera– naturales, cuando el espectador no franqueaba la línea divisoria y se quedaba con sólo la mitad de la información; en otros, cuando la circulación se interrumpía.

Esto fue particularmente flagrante en la obra de Terry Allen, *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA*, sin duda, la menos “artística” de todas. Cantante y artista plástico, quien creció en Texas, Allen es, quizás, uno de los pocos participantes de inSITE94 en tener una verdadera conciencia de “la condición fronteriza”, tema rebatido desde hace algunos años. Aprovechó de manera deliberada la situación “artística”, el estado de tolerancia irreal, la impunidad política creados por inSITE94 en ambos lados de la línea divisoria, para provocar un diálogo. Es, cabe mencionarlo, el único artista que se sirvió del lado norte (el lado limpio, sin graffiti ni pollos escondidos a la sombra) de la barda metálica en Playas de Tijuana. Dos camionetas, amparadas por los logotipos de inSITE94, fueron estacionadas de concierto en ambos lados de la cerca. Trepados en el techo, los espectadores/participantes pudieron comunicarse, unos con otros, mediante altavoces.

Lo más curioso del caso es que esta máquina verbal sí funcionó, por lo menos los cuatro primeros días después de la inauguración de inSITE94, ya que después...

Aurelio Garibay, corresponsal, San Diego, 30 de septiembre. *Los 100 agentes de la Patrulla Fronteriza que se encontraban en San Clemente, California, se sumaron hoy a los mil elementos de esa corporación que custodian –en tres turnos– la frontera San Diego-Tijuana para frenar la inmigración ilegal a Estados Unidos y, con esto, desde la 00:01 horas se inició la Operación Portero.*

Esta operación... consiste en el despliegue de tres grupos adicionales de patrulleros a unos 250 metros de la barda metálica, con el fin de que no se generen roces entre los elementos de la Border Patrol y los indocumentados, dijo el jefe de la Patrulla Fronteriza, Gustavo de la Viña. Además, el Operativo Guardián es también una nueva escuadra vehicular y dos lanchas rápidas que custodiarán la zona de Playas de Tijuana, uno de los puntos de alto flujo migratorio...¹¹

Rubén Villalpando, corresponsal, Ciudad Juárez, Chih., 30 de septiembre. *Causó temor entre las personas que cruzan diariamente el río Bravo, el hallazgo de un pez piraña, especie desconocida en la región.*

El pez fue capturado por José Vélez, quien utilizaba una caña de pescar, confirmó el biólogo Carl Webb de la Universidad de El Paso, Texas. Este tipo de pez, indicó, es originario del Amazonas.

El ejemplar capturado mide aproximadamente 35 centímetros de longitud y sus características son similares a las de las pirañas brasileñas, pero los biólogos ignoran las formas en que esta especie llegó a las aguas del río Bravo, el tiempo que lleva en ellas y su adaptación al clima local.

Mencionan los especialistas paseños que van a realizar estudios a fondo en el río para detectar más pirañas porque existe la posibilidad de que algún desconocido la haya arrojado al agua.

of all shapes and colors and scales; it could only be fully appreciated when viewed through binoculars (again, viewing was mediated). Although it has been presented before, Burden's work acquired a new (and perhaps definitive) dimension in the context of the confrontation/brotherhood of the divided city of San Diego/Tijuana.

Eloy Tarcisio, Felipe Ehrenberg, Mark Alice Durant, Ernest Silva, and Nanette Yannuzzi Macias and Melissa Smedley all separated their respective works into two or more parts and installed the segments on opposing sides of the border, but with the parts working in unison, implying movement on the part of the observer or (as in the case of *Cora's Rain House* by Ernest Silva) of data and information. The currents, the flows, nevertheless, were constantly impeded. In some instances, this was due to natural causes (if we can call them that), as when the observer could not cross the border line and ended up with only half of the information; in other instances, it was just the plain fact that the traffic pattern was interrupted.

This was particularly flagrant in Terry Allen's *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA*, which was undoubtedly the least "artistic" of all. This singer and visual artist who grew up in Texas is perhaps one of the few participants in inSITE94 who has a true awareness of "the border condition," a theme of heated debate in recent years. He deliberately took advantage of the "artistic" situation—the surreal tolerance, the political impunity that inSITE94 created on both sides of the border—to provoke dialogue. Allen was the only artist to make use of the northern side (the clean side, unmarked by graffiti and lacking migrants hiding in the shadows) of the border fence. Two vans, each carrying the inSITE94 logo as a protective talisman, were stationed along their respective sides of the fence at Playas de Tijuana. By climbing onto their roofs, spectators/participants could communicate with one another through loudspeakers.

The most curious aspect of this work is that the sound systems served their purpose, at least for the four days following the inauguration of inSITE94; on the fifth day...

2

Aurelio Garibay, correspondent, San Diego, September 30. *One hundred border patrol agents from San Clemente, California, joined thousands of others from this agency in round-the-clock surveillance of the San Diego-Tijuana border to halt illegal immigration to the United States, and with this, at 00:01 hours, Operation Gatekeeper began.*

This operation...consists of the deployment of three additional groups of patrolmen 250 meters from the metal fence. Their goal is to prevent problems between the Border Patrol and undocumented immigrants, according to the head of the Border Patrol, Gustavo de la Viña. Furthermore, a new squad of vehicles and two speedboats will beef up protection of the area near Playas de Tijuana, one of the heavy migrant crossing points....¹¹

Rubén Villalpando, correspondent, Ciudad Juárez, Chih., September 30. *The discovery of a piranha, a species unknown in this area, sparked fear among those who daily cross the Rio Grande.*

The identity of the fish, caught by José Vélez with his fishing pole, was confirmed by biologist Carl Webb of the University of Texas at El Paso. This type of fish, he noted, is native to the Amazon.

The specimen measures approximately 35 centimeters in length, and its characteristics are similar to those of the Brazilian piranha. Biologists do not know how this species reached the waters of the Rio Grande, how long it took to get here, or how it is adapting to the local climate.

Specialists from El Paso have announced that they will conduct in-depth studies of the river to determine whether it contains more piranhas, since it is possible that an unidentified individual deposited the fish there.

* Carl Webb explicó que la piraña es especie ajena a la región. En tanto que el pescador José Vélez señaló que, al sacar el animal del agua, cuando intentaba desprenderlo del gancho, éste trató de morderlo.¹²

Casi todos los artistas invitados a colaborar en el proyecto inSITE94, sin ponerse de acuerdo e, inclusive, encubriendo la carencia de una clara línea curatorial, escogieron la transferencia de información como tema subyacente –y quizás único– de la muestra. El ejemplo más claro y evidente fue *APARICIONES*, el proyecto colectivo de VITAL SIGNS, desmonte preciso de las mismas tecnologías. El artista japonés Yukinori Yanagi presentó una variante dedicada a América de la ya célebre instalación de banderas de arena transformadas, en el *continuum* de la exposición, por un hormiguero de Tlacaguatas. Esta brillante metáfora de la interacción/destrucción/construcción cultural, sin embargo, quedó superada, a mi criterio, por una segunda pieza del artista, menos espectacular, en uno de los almacenes de la Estación Santa Fe: durante tres días, Yanagi siguió con una barra de pastel color rosa las deambulaciones de una hormiga, perdida en un desierto de cemento marcado por unas vigas de acero. *Vagamundos* acabó siendo una pieza casi abstracta. Una obra de paciencia que significó asimismo, de manera discreta, la locomoción, el tránsito, el movimiento. Los rieles que emergían de un muro ceroso de Enrique Ježik, como el tanque de Diego Gutiérrez o la extraña máquina lúdico-letal de José Miguel González Casanova, que impedía el paso en uno de los pasillos de la Casa de la Cultura de Tijuana, el carrusel de Ulf Rollof, *Encrucijadas/BODEGA DE EQUIPAJE* de Johnny Coleman, hasta *La esquina de un mundo... tierra*, la pintura mural de Oscar Ortega sobre el muro exterior de un hotel barrido por las tormentas del invierno de 1983, lastimosamente encallado en las playas; se referían todas, implícita o directamente, a los vaivenes de población, a los flujos y reflujos de la información.¹³

En su ensayo sobre la Exposición Panamá-California de 1915, Susan L. Shaw recuerda la furia de los líderes cívicos de San Diego en 1901, cuando un reportero del *Los Angeles Times*, en un intento por promover la emigración a la futura “meca del cine” y “fábrica del sueño americano”, desplazó a Los Angeles hacia el sur, borrando literalmente a San Diego del mapa de California.¹⁴ La anécdota señala quizás el “complejo de San Diego”, y explica esta necesidad de situarse territorialmente, que pasa por reivindicaciones de alta cultura. La realidad virtual del pasado hispano de San Diego, cristalizado en las construcciones, docenas de veces restauradas, e inclusive reconstruidas del Parque Balboa, se complementa ahora con la megalomaníaca virtualidad de una bienal sin sede aparente, que funciona a manera de hipertexto, es decir, como montaje de datos invisibles a los ojos, que se responden unos a otros, que repercuten unos con otros, y al que sólo podemos acceder vía redes de información. Como siempre en esta región encabalgada en dos naciones, inSITE94 englobaba dos continentes cuyos contenidos se van aglutinando, incorporando: conforman un nuevo espíritu, una inteligencia trasnacional, amalgama de culturas confundidas por el mito.

El turista que penetra a México por la garita de San Ysidro descubre casi inmediatamente la gran plaza del planetario del Centro Cultural Tijuana; este punto en el horizonte conflictivo de la ciudad servirá de ahora en adelante de referencia, de guía para encontrar la salida... La “bola” fue construida a principios de los años ochenta como avanzada de la cultura mexicana en esta zona en “vías de perdición”, según una bien afianzada leyenda del centro del país (que la realidad, sin embargo, contradice día con día). El proyecto arquitectónico “internacional” de Pedro Ramírez Vázquez, apenas matizado de “mexicanismo” por la elección de un color terroso para los muros, pretendía situar deliberadamente la nueva Zona del Río –ganada a la ciudad perdida otrora llamada Cartolandia– en continuidad con San Diego.

44

36

40

11

28

41

3



Enrique Ježik

Carl Webb explained that the piranha is a species foreign to this region. Meanwhile, fisherman José Vélez indicated that when he pulled the fish from the water and tried to loosen it from his hook, it attempted to bite him.¹²

Although there was no formal accord or even a clearly defined curatorial design, nearly all the artists invited to collaborate in inSITE94 selected the transfer of information as an underlying—perhaps the only underlying—theme of the show. The most obvious and evident example is *APPARITIONS*, the collective project created by VITAL SIGNS, which deconstructed technology itself. Japanese artist Yukinori Yanagi presented a new variation, here dedicated to America, of his well-known installation of flags of sand, transfigured over the course of the exhibition by an ant colony. Despite its reputation, this metaphor for cultural interaction/destruction/construction was surpassed, in my view, by a second, less spectacular piece by the same artist, in one of the Santa Fe Depot's storage rooms: over the period of three days Yanagi traced in pink pastel the wanderings of an ant lost in a concrete desert framed by steel beams. *Wandering Position* was in the end a nearly abstract work. A work of patience that also signified, although discretely, the concepts of locomotion, transit, movement. The rails that emerged from a wax-covered wall in the work by Enrique Ježik, Diego Gutiérrez's tank, the strangely ludicrous-lethal machine by José Miguel González Casanova that blocked the entry to one of the corridors in Tijuana's Casa de la Cultura, Johnny Coleman's *Crossroads: BAGGAGE BUILDING*, Ulf Rollof's carousel, even *A Corner of a World...Land*, the mural painted by Oscar Ortega on the exterior of a hotel damaged by winter storms in 1983, sadly foundering in the sand—all refer, implicitly or explicitly, to the comings and goings of people, to the ebbs and flows of information.¹³

In her essay on the Panama-California Exposition of 1915, Susan L. Shaw notes the fury of San Diego's civic leaders in 1901 when a reporter from the *Los Angeles Times*, to encourage people to emigrate to the future “mecca of film” and “American dream factory,” moved Los Angeles south, practically erasing San Diego from the California map.¹⁴ This anecdote perhaps suggests the “San Diego identity complex” and the city's need to reaffirm itself territorially through the claims of high culture. The virtual reality of San Diego's Hispanic past, crystallized in the structures at Balboa Park, restored, even reconstructed, dozens of times, is now joined by the megalomaniac virtuality of a biennial with no apparent core, that serves as a kind of hypertext, like a montage of invisible data that speak to one another, that reverberate off one another, and that we can only access through information networks. As always happens in this region straddling two nations, inSITE94 encompassed two continents whose contents are becoming commingled, incorporated: they form a new spirit, a transnational intelligence, an amalgam of cultures infused and confused with myth.

The tourist who enters Mexico through the border gate at San Ysidro almost immediately discovers the huge spherical planetarium of Tijuana's Centro Cultural; henceforth, this point on the city's jarring skyline will serve as a reference point, as a guide to help find the way out.... The “bola” was constructed in the early 1980s as an outpost of Mexican culture in this zone of “sin and ruination,” according to the established view from central Mexico (and one that is contradicted by reality on a daily basis). Designed by Mexican architect Pedro Ramírez Vázquez, the “international style” Centro, barely nuanced by the choice of an earthy “Mexican” color for the walls, endeavored to position the new Zona del Río—heir to the shantytown once called Cartolandia—as a continuation of San Diego.

Tijuana artist Marcos Ramírez ERRE chose the large plaza of the Centro Cultural Tijuana to erect a memorial to a (hidden) history. With the thoroughness of an

44

36

40

11

41

28

3

21

1

El artista tijuanense Marcos Ramírez ERRE escogió el gran atrio del Centro Cultural Tijuana para levantar un memorial a esta historia (oculta). Con la minucia de un entomólogo, reconstruyó entre los bloques de concreto y las grandes vidrieras un jacal semejante a los que cubren las laderas de las colonias más recientes. No olvidó ni los apilamientos de llantas, ni los geranios en latas de chiles amarradas a la barda de madera, ni la televisión prendida mañana y tarde, ni las estampas pegadas al muro. Como si el espectro de Cartolandia, destruida por el desbordamiento accidental o provocado de la presa Abelardo Rodríguez, volviera a emerger del concreto que invadió el antiguo lecho del río.

Casi todos los artistas invitados a inSITE94 acabaron eligiendo instalar sus obras en espacios museográficos o adaptados como tales, tanto en San Diego como en Tijuana; esto neutralizó en gran medida las posibilidades mismas del proyecto de ofrecer mecanismos alternos de percepción de las obras de arte, a medio camino entre la intervención sobre el paisaje y el arte público (los navíos de Helen Escobedo encallados en Playas de Tijuana se cuentan entre las que postulaban esta doble posibilidad). En ese sentido, la casucha de Marcos Ramírez resultó una de las piezas más acertadas del conjunto, porque al interferir en el espacio construido planteó una crítica feroz no sólo a la tenencia de la tierra en la zona y sus modos de operación, sino a la estética misma de la zona urbana de Tijuana y su proyecto de autoparodia.

Pero fue quizás Silvia Gruner quien mejor comprendió y utilizó los recursos de inSITE94. Al levantar un (falso) museo (simbólico) de antropología en *La mitad del camino*, en una de las zonas más conflictivas y menos accesibles de la frontera (no obstante la proximidad de la garita de San Ysidro), Gruner desvió el discurso artístico de sus marcos de legitimación.

Vamos a sentarnos aquí sobre estas piedras redondas de río, la espalda contra la cerca, al atardecer, con Tijuana a los pies, en el septentrión de la América nuestra. En la mitad del camino, hablaremos de política y de economía, éstos son los únicos temas posibles aquí y ahora. Los muchachos hacen lo mismo, aquí y allá; algunos encienden sus fogatas. La señora de los suéteres camina con su canasta entre los grupos, se integra de vez en cuando a las conversaciones. El pomo pasa de mano en mano.

Aquí, en los altos de la Colonia Libertad, en esta calle alta que sigue la línea, “se les olvidó” colocar el cerco: la brecha se divisa desde Tijuana entera y es como una invocación, un guiño de ojo, una llamada.

Gruner escogió este boquete que algo tiene de mitológico por su situación, y que significa, para algunos concretamente, para otros metafóricamente, la irrealdad de la frontera. Las figuras de mujeres acucilladas cuidan a los muchachos. Los ojos grises de un joven con gorra de béisbol miran hacia el este, hacia Lomas Taurinas. Los vatos sueñan, ahora, con el Crimen imperdonable que cambió el rumbo de la historia de México, así, de repente, aquí, en la Tijuana inmensa de las aspiraciones perdidas.

De repente, en los días que siguieron a la inauguración de inSITE94, las faldas de la Colonia Libertad se vieron invadidas de turistas; aventureros por unas horas, escalaban la polvosa ladera bajo la mirada irónica de los colonos e iban a sentarse al pie de la barda “adornada”, como pollos en una tarde cualquiera. Algunos, con el candor azul de su pasaporte, se pasaron impunemente al otro lado.

La mitad del camino, entonces, mereció su nombre: ahí, en estos cien metros de barda, el mundo al revés, bajo la vigilante mirada de Tlazoltéotl, la parturienta.

Son las seis de la tarde, la hora pico del tránsito en la garita internacional, la hora del encuentro en la mitad del camino, al abrigo del cerco de metal caliente.

En el cementerio, las ancianas hacen cola ante la tumba de Juan Soldado, víctima



Silvia Gruner *The Middle of the Road* • *La mitad del camino*

entomologist, he reconstructed among the concrete planes and sphere and huge windows a shack resembling those that cover the hillsides of Tijuana's newest settlements. He didn't forget the piles of tires, nor the geraniums in tin cans tied to the fence, the television turned on day and night, and the images posted to the wall. It's as if the spirit of Cartolandia, destroyed by an overflow from the Abelardo Rodríguez Reservoir, whether accidental or engineered, had emerged once again from the concrete that invaded the old riverbed.

Nearly all the artists invited to participate in inSITE94 ultimately mounted their installations in museum spaces, or spaces adapted for such use, in both San Diego and Tijuana; this largely neutralized the potential of the project itself to offer alternative mechanisms for perceiving works, a meeting point between an incursion on the landscape and public art (Helen Escobedo's vessels run aground at Playas de Tijuana are among the works that hold out this double possibility). In this sense, Marcos Ramírez's hovel becomes one of the most pertinent pieces of the show, especially because by intervening in a constructed space, he advanced a fierce criticism not only of land ownership in the area and its modes of operation, but also of the very esthetic of the urban area of Tijuana and its self-parody.

But perhaps Silvia Gruner was the artist who best understood and made use of the resources of inSITE94. By constructing a (false, symbolic) museum of anthropology in her work *The Middle of the Road*, in one of the most conflict-ridden and least accessible stretches of the border (despite its close proximity to the San Ysidro border crossing), Gruner redirected the artistic discourse concerning the contours of legitimation.

We're going to sit down here on these round river stones, our backs against the fence, in the late afternoon, with Tijuana at our feet, at the northern edge of our America. In the middle of the road, we'll talk politics and economics, the only topics possible, in this place, at this time. The boys do the same; here and there, some of them light campfires. The woman selling sweaters carries her basket among the groups, stopping to enter into conversation once in a while. The booze passes from hand to hand.

Here, on the heights of Colonia Libertad, on this high road that follows the line, they "forgot" to build the fence: the gap can be glimpsed from all of Tijuana, and it's like a summons, a wink, a call.

Gruner chose this breach that, because of its location, has something fabulous about it, and because it represents—concretely for some, metaphorically for others—the unreality of the border. Her figures of squatting women watch over the kids. The gray eyes of a young man in a baseball cap look to the east, toward Lomas Taurinas. The "vatos" fantasize about that unpardonable crime that changed the direction of Mexico's history, suddenly, here, in the immense Tijuana of unfulfilled aspirations.

For a few days, after the opening of inSITE94, the foothills of Colonia Libertad were invaded by tourists, adventurers for a few hours, who climbed the dusty hillside under the ironic gaze of the inhabitants and went to sit at the foot of the "decorated" fence, like *pollos* on any given afternoon. Some, with the dark blue candor of their passports, crossed with impunity to the other side.

The Middle of the Road deserves its name; here, along these hundred meters of fence, the world is turned around under the watchful gaze of Tlazoltéotl, the woman in childbirth.

It's six in the afternoon, the peak traffic hour at the international border crossing, the hour of the encounter in the middle of the road, in the shelter of the warm metal fence.

In the cemetery, the old women are lining up in front of the tomb of Juan Soldado, patron saint of the migrants. In 1938, a teenaged soldier, Juan Castillo Morales, was

21

1



Helen Escobedo *By the Night Tide • Junto a la marea nocturna*

intocente de la depravación de la ciudad y santo de los migrantes. En 1938, el soldado Juan Castillo Morales fue acusado de haber violado y asesinado a la niña Olga Camacho, hija de un líder sindical involucrado en la expropiación del hotel y casino de Agua Caliente. Juan Castillo fue fusilado después de un juicio sumario en el cementerio de Tijuana, a pesar de las violentas manifestaciones de los residentes de la ciudad, que siempre lo consideraron chivo expiatorio de alguno de sus jefes militares e incendiaron el cuartel militar. Desde entonces, la tumba de Juan Soldado se volvió santuario de los migrantes ilegales y recibe continuas ofrendas. Recientemente, el paredón cercano se convirtió, también, en lugar de veneración, santuario paralelo al que brotó en el sitio del asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, el 23 de marzo de 1994.

Estas dos historias enmarcan a la ciudad, y colocan ahora la punta de lanza de la geografía mexicana en el corazón de la historia, el centro de una nación descontinuada.

Los muchachos permanecen sentados en el polvo, la espalda contra el cerco que protege el paraíso; admiran TJ, capital de sus sueños.

“Si escuchas con cuidado, puedes oír la marea nocturna, en ambos sentidos: la línea permeable”.

• • •

¹En la zona fronteriza, se les llama “pollos” a los migrantes ilegales, víctimas de los “coyotes” que les ayudan a pasar, ahora también llamados “polleros”.

²Luis Donaldo Colosio, candidato presidencial del PRI, fue asesinado en Tijuana el 23 de marzo de 1994.

³“Ce qui m’avait fasciné à cette époque, ce n’était pas seulement que la Californie fut la “tête chercheuse” de l’Amérique, ce qu’elle est toujours, de façon différente. C’était qu’en Californie l’Amérique produisait une autre Amérique, voire une anti-Amérique (anti-Amérique, on le découvrirait quand on s’y enfonçait, née des sources mythologiques profondes qui ont créé les États-Unis).” Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Le Seuil, 1970.

⁴Susan L. Shaw, *The Panama-California Exposition, San Diego, 1915: Idealizing the Past to Promote the Future*. Tesis en Historia e Historia del Arte, Yale University, 1983, manuscrito inédito.

⁵Clara Bargellini, “Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial”, *Arte, historia e identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993, T. 3, p. 419 y ss.

⁶Cit. por Shaw, *op. cit.*, p. 29.

⁷Barbara Rubin Hudson, “Aesthetic Ideology and Urban Design”, en Kenneth E. Foote, *et al.*, *Re-Reading Cultural Geography*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 323.

⁸Daniel D. Arreola y James R. Curtis, *The Mexican Border Cities: Landscape Anatomy and Place Personality*, Tucson, University of Arizona Press, 1993, p. 92.

⁹Kelly Coyne (codiseñador de *APARICIONES*), citado en el boletín de prensa publicado por UCSD, 23 de agosto de 1994.

¹⁰Morin, *op. cit.*, p. 42.

¹¹*La Jornada*, 2 de octubre de 1994, p. 23.

¹²*Ibid.*

¹³Sorprendentemente, ninguno de los más destacados e inteligentes “ideólogos” de la frontera entre México y Estados Unidos (Guillermo Gómez-Peña, Rubén Ortiz, Hugo Sánchez, David Avalos), quienes realizaron otrora piezas claves en relación con la línea divisoria y sus implicaciones, participaron en inSITE94. Estas ausencias plantean, creo, un problema fundamental: revelan una distancia entre estos artistas y las motivaciones de Installation Gallery, la organización civil sandieguina sin fines de lucro que promovió el proyecto.

¹⁴Shaw, *op. cit.*, p. 7 y nota 2.

accused of having raped and murdered Olga Camacho, the young daughter of a union leader involved in the expropriation of the Agua Caliente hotel and casino. Juan Castillo was sent before the firing squad in the Tijuana cemetery following a brief trial, despite violent demonstrations by city residents who believed that high-ranking military officers were using Castillo as a scapegoat and in response set fire to the military garrison. Since then, Juan Soldado's grave has become a sanctuary for illegal migrants, who bring offerings. Recently the nearby wall where he was shot has also become a site of veneration, like the spontaneous shrine that suddenly appeared on the location of the assassination of Mexican presidential candidate Luis Donaldo Colosio, on March 23, 1994.

Two enigmatic narratives that frame the history of the city, and posit the colonial outpost as an historical center, a core of a disconnected nation.

The boys remain seated in the dirt, their backs leaning toward the fence that protects paradise, watching TJ, capital of their dreams.

"If you listen carefully, you may hear the night tide, in both senses: the permeable line."

• • •

¹In the border zone, "pollos" is the name given to illegal migrants, victims of the "coyotes" who help them cross, now called "polleros."

²Luis Donaldo Colosio, PRI presidential candidate, was assassinated in Tijuana on 23 March 1994.

³"Ce qui m'avait fasciné à cette époque, ce n'était pas seulement que la Californie fut la "tête chercheuse" de l'Amérique, ce qu'elle est toujours, de façon différente. C'était qu'en Californie l'Amérique produisait une autre Amérique, voire une anti-Amérique (anti-Amérique, on le découvrirait quand on s'y enfonçait, née des sources mythologiques profondes qui ont créé les États-Unis)." Edgar Morin, *Journal de Californie* (Paris: Le Seuil, 1970).

⁴Susan L. Shaw, *The Panama-California Exposition, San Diego, 1915: Idealizing the Past to Promote the Future*. Thesis in History and the History of Art, Yale University, 1983, unpublished.

⁵Clara Bargellini, "Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial," *Arte, historia e identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993), vol. 3, 419 ff.

⁶Shaw, 29.

⁷Barbara Rubin Hudson, "Aesthetic Ideology and Urban Design," in Kenneth E. Foote et al., *Re-Reading Cultural Geography* (Austin: University of Texas Press, 1994), 323.

⁸Daniel D. Arreola and James R. Curtis, *The Mexican Border Cities: Landscape Anatomy and Place Personality* (Tucson: University of Arizona Press, 1993), 92.

⁹Kelly Coyne (co-designer of *APPARITIONS*), quoted in a press bulletin released by UCSD, 23 August 1994.

¹⁰Morin, 42.

¹¹*La Jornada*, 2 October 1994, 23.

¹²*Ibid.*

¹³Surprisingly, none of the most outstanding and brilliant "ideologues" of the US-Mexican border (Guillermo Gómez-Peña, Rubén Ortiz, Hugo Sánchez, David Avalos), who have designed key art works linked to the boundary line and its implications, participated in inSITE94. I believe that their absence introduces a fundamental problem: it reveals the distance between these artists and the goals of Installation Gallery, the San Diego nonprofit organization that promoted the project.

¹⁴Shaw, 7, note 2.

**TAGGED
TURF
IN THE
PUBLIC
SPHERE**

Sally Yard

28



Site detail • Detalle del sitio
Estación del Ferrocarril

The Ancients and Los Vendedores

ACROSS A DUSTY STRETCH OF BORDER, TWICE A DAY, A FREIGHT TRAIN MAKES A quick thirty-yard run from the US toward a modest stucco building that has the look of a movie set for a western ghost town. Built in 1919 by the San Diego & Arizona Eastern, the station opened onto a route that was to zigzag in and out of Mexico so as to circumnavigate the inhospitable desert mountain terrain to the north.¹ The little outpost, with its tumbleweed landscape and shanty neighborhood, is caught off guard by the incongruous formality of a granite obelisk marking the edge between Mexico and the US. Its form glossed from an imagery of conquest that stretches from the Roman Empire to the campaigns of Napoleon, the marker carries a legend: this is the “boundary between the United States and Mexico established by the joint commission October AD 1849” according “to the treaty dated at the City of Guadalupe Hidalgo February 2 AD 1848. Reconstructed August 1894 by the International Boundary Commission.” A century later the marker was bolstered by the barrier fence made of corrugated steel reclaimed from landing strips used by the US in the Gulf War.

The fence is a patchwork here, along this stretch of overdetermined borderland. A steel mesh gate across the track sustains the blockade of unauthorized movement, lumbering open to admit deliveries and clammering shut to finalize departures. Stepped back into US territory to accommodate the obelisk, the rust-colored demarcation locks a six-by-twelve-foot patch of US land to the south. In answer to the amplification of symbol into obstacle, the small roomlike space—at once shielded from view by the marker and oddly public in the hostile address of its contours—has been rethought as a WC.

Ulf Rollof’s *23 September 1994*, its title dating the work’s inauguration by neighborhood children even as it mimics the official facts inscribed in granite, countered this imagery of exclusion and curtailed movement. Next to the interrupted vector of the rails, a single circular track, the circumference redoubled by an arc of tires stacked like those that buttress the slopes surrounding the canyon dwellings of Tijuana, carted a load of five fir trees. Borrowed from a van, an ample seat was mounted so as to pivot at the center point of the compasslike contraption. Describing the thirty-foot radius, two lengths of steel linked makeshift train and vehicular easy chair, interlocking their movement and contriving an inversion of Albertian orthogonals which converged here not in the infinite distance but at the vanishing point occupied by the viewer. Seat-belted in, the rider on this one-person merry-go-round could not elude the screen of fir trees, nor evade the metaphoric particularity of perspective.

inSITE94 in some sense mirrored the diffuse model of the San Diego/Tijuana terrain itself, encompassing the sixth largest city in the US and the fourth most populous in Mexico. The census count suggests a teeming binational metropolis. But north of the border it is a city built around the trajectories of automotive circulation schemes, rebuffing urban focus for suburban sprawl. And to the south it is an unpremeditated low-rise expanse with a perimeter as broadly sketched as Houston’s. Far-flung across traditional and alternative sites, the exhibition demanded forays on the interstate to San Diego’s north county and pedestrian expeditions along pitted Tijuana hillside paths. And if the works in the end suggested the relatedness of things across the partitions of time and of cartography, then too they spoke of distances—charted by memory and plotted by treaties.

The exhibition took no central theme beyond the general parameters of installation and/or site-specificity, and shared curatorial conception amongst thirty-eight institutions. Yet for all the disparity of motive and strategy, threads of shared intent were woven through the projects: (1) excavating remembrance, tracing the designs of the past in the outlines of the present; (2) disarming singular narratives and disturbing complacent models of representation, with their conclusiveness, their exertion of power, their closure;

Los ancestros y los vendedores

EN UN TERROSO TRAMO DE LA FRONTERA, DOS VECES AL DIA, UN TREN DE CARGA hace un rápido recorrido de treinta yardas desde los Estados Unidos hacia una construcción que parece el escenario de un pueblo fantasma de una película del Oeste. Construida en 1919 por la compañía San Diego & Arizona Eastern, la estación era parte de una ruta que zigzagueaba dentro y fuera de México, circunnavegando el inhóspito terreno desértico y montañoso del norte.¹ En medio de un paisaje de hierbas y la miseria del vecindario, la modesta estación contrasta con la incongruente formalidad de un obelisco de granito que señala la delimitación entre México y los Estados Unidos. Inspirada en una imaginería de la conquista que va desde el Imperio Romano hasta las campañas de Napoleón, el mojón enuncia la siguiente leyenda: este es el “límite entre México y los Estados Unidos fijado por la Comisión Unida. 10 de octubre AD 1849”, de acuerdo “con el tratado concluido en la Ciudad de Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero AD 1848. Reconstruido agosto de 1894 por la Comisión Internacional de Límites”. Un siglo después, esta marca fue reforzada con una valla hecha con láminas de acero corrugado recuperadas de las bandas de aterrizaje usadas por los Estados Unidos en la guerra del Golfo Pérsico.

En este trecho de frontera sobredeterminada, la muralla aquí es un parche. Una verja de alambre de acero mantiene el bloqueo de movimiento sin autorización sobre la vía, la cual se desliza para dejar pasar las entregas y se cierra al finalizar la salida. Retrocediendo hacia terreno estadounidense para dar lugar al obelisco, la valla cede al sur un pedazo de 2 x 4 metros de tierra americana. En respuesta a la extensión del símbolo en obstáculo, este recoveco –escondido tras la marca y extrañamente obvio por la hostil designación del contorno– ha sido reconfigurado en su uso como WC.

La pieza de Ulf Rollof, *23 de septiembre de 1994*, título que señala la fecha de inauguración de la obra por los niños del vecindario, y que al mismo tiempo remeda los actos oficiales inscritos en el granito, se oponía a esta imaginería de exclusión y movimiento suspendido. Junto a la recta interrumpida de los rieles del tren, una vía circular, enfatizada por un arco de llantas apiladas como las que apuntalan las laderas que rodean las viviendas en los cañones de Tijuana, acarrea una carga de cinco abetos. Un amplio sillón tomado de una camioneta giraba montado en el centro del artefacto que parecía compás. Creando un radio de 9 metros, dos tramos de acero conectaban el improvisado tren y el asiento, quedando trabados en su movimiento y creando una inversión de la proyección ortogonal albertiana, que convergía aquí, no en la distancia infinita sino en el punto de fuga ocupado por el espectador. Asegurado con el cinturón del asiento, el pasajero de este tiovivo individual no podía eludir la pantalla de abetos, ni evitar la metafórica particularidad de la perspectiva.

inSITE94 en cierto sentido reflejó el modelo difuso del área misma de San Diego-Tijuana, que abarca la sexta ciudad más grande de los Estados Unidos y la cuarta más poblada de México. El censo demográfico de ambas ciudades sugiere una hormigueante metrópolis binacional. Sin embargo, al norte de la frontera hay una ciudad construida alrededor de esquemas de circulación vial, rechazando el foco urbano por una urbanización irregular. Y al sur hay una expansión no planeada al ras del suelo, con un perímetro similar al de la ciudad de Houston. Esparcida entre sitios tradicionales y alternativos, la exhibición demandó incursiones automovilísticas al norte del condado de San Diego, así como expediciones a pie por senderos irregulares en las colinas de Tijuana. Y si las obras al final sugirieron relaciones a través de divisiones cartográficas y del tiempo, entonces también hablaron de distancias –trazadas por la memoria y fraguadas por tratados.

La exhibición no tenía tema central, más allá de los parámetros generales de instalación y/o específica-para-el-sitio, y la concepción curadora en común de 38 instituciones. Sin embargo, a pesar de la disparidad de motivos y estrategias, lazos de intenciones comunes

MARCANDO
EL TERRITORIO
EN LA ESFERA
PUBLICA

Traducción por
Alejandro Rosas

22



Kim MacConnel Stairway of the Ancients • Escalinata ancestral

5

74

9

75

(3) wresting from obdurate official space some semblance of supple public place; (4) conspiring to assuage the estrangement imposed by the affront of the border barricade. Whether read as razor or shroud, the escalating reiteration of the geographic limit, fought to its current location in the US-Mexican war of 1846-48, figured persistently. Composing a covert matrix, the copper tubes of Eloy Tarcisio's *The Line*—dispersed in both Tijuana and San Diego—concealed contents that fermented during the five-week duration of the project, splitting open in the end.

Forming the southern edge of the lot worked by Rollof at the Estación del Ferrocarril, a small enclave of workshops fashions plaster souvenirs for the market at the San Ysidro border crossing a short walk to the west. The most heavily traveled international point of entry and exit in the world,² San Ysidro enforces a glitch where the motorways of Baja California glide toward the freeways of southern California. Into this rift seeps a bazaar of Mexican sarapes and sombreros and an emporium of refracted kitsch fantasies ranging from Dumbo to Ninja turtles, from the Madonna to the Little Mermaid. Poignantly dated, rapidly outdated by the commodity crazes which they tag behind, these curios are poised literally at the juncture of two economies. Across town from the transit marketplace, on the balustrades of a graffiti-studded stairway leading up a steep hill, Kim MacConnel ensconced concrete replicas of these curio templates. An Indian chief, Garfield, a basset hound, Porky Pig, and a crew of other popular-culture icons of the United States construed a motley revisioning of the Spanish steps beyond Bernini's Barcaccia fountain in the Piazza di Spagna in Rome. Recast in white like some Platonic idea of themselves, the procession of images ricocheted between the pathos of the handmade Mexican models on which they were based and the sheer excess of the US commodity fetishes to which they referred. In the collision of an artisanal system of production and a late capitalist glut of desire, *Stairway of the Ancients* was tragicomic. On tagged turf, the work was smashed within a weekend of its installation. In Roberto Salas' *Los vendedores* at MiraCosta College, towering freestanding melanges of raucously colored hamburgers, Mickey Mouses, Buddhas, Power Rangers, fire hydrants, pietàs, piggy banks and Bart Simpsons bought at the border were flanked on the surrounding walls by life-size drawings of the "monumental shamans of kitsch" who proffer these wares, stalwart, "wearing at least one dozen straw sombreros (each with a different color hat band)." They "could have been my childhood heroes" in El Paso, Texas, or at the *mercado*, with its black velvet paintings, in Ciudad Juárez, Chihuahua.³

Now a children's arts center, the Casa de la Cultura, toward which MacConnel's parade of simulacra led, was built as a school in 1929. With its red brick exterior, floor-to-ceiling windows, broad hallways tiled in linoleum, generously proportioned spaces and hardwood classroom floors, it took as its model the Georgian architecture of a school in Arizona. On canvas and in papier mâché, Jean Lowe fabricated *A Lesson in Civics* for one of the Casa's rooms, complete with wall charts, books, shelves, and the general paraphernalia of an elementary school. Soaked in raking afternoon light and saturated with chipper primary colors, the images of storybooks and educational materials probed the injunctions by which representational systems—from fairy tale to scientific explication—shape our relationship to other creatures. In another classroom mocked up at Palomar College, on the northern edge of the exhibition's reach, the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo examined the norms that circulate through the school house, leveling cultural difference. *ESL: tonguetied/lenguatrabada* mused over the self-abnegation endemic in the expedients of assimilation in a barrage of English as a Second Language sample lessons, quizzes, and anecdotes. "I used to think that our car radio could only pick up Mexican stations because it knew that we could not speak English."⁴

se tejieron a través de los proyectos: 1) al excavar remembranzas, trazando los diseños del pasado en los contornos del presente; 2) al desarmar narrativas individuales y agitar modelos complacientes de representación, con su carácter conclusivo, su ejercicio del poder y su cerrazón; 3) al arrebatarse del obstinado espacio oficial un semblante de espacio público flexible; 4) al conspirar para aliviar la separación impuesta por el insulto de la barricada en la línea fronteriza. Ya sea que se haya leído como navaja o velo, la agravante reiteración del límite geográfico, cuya demarcación fue negociada después de la guerra de 1848, figuró persistentemente. En la obra *La línea*, de Eloy Tarcisio, tubos de cobre que hacían una matriz secreta –dispersados tanto en Tijuana como en San Diego– ocultaban contenidos que fermentaron durante las cinco semanas que duró el proyecto, abriéndose al final.

Al sur del lote trabajado por Rollof en la Estación del Ferrocarril, un pequeño enclave de talleres produce figuras de yeso para el mercado de recuerdos en el cruce de San Ysidro, a corta distancia hacia el oeste. En San Ysidro, el punto internacional de entrada y salida más cruzado en el mundo,² se protege el paso por donde las autopistas de Baja California se desplazan hacia las carreteras del sur de California. En este corredor bulle un bazar de sarapes y sombreros, y un emporio de fantasías *kitsch* que van desde Dumbos a tortugas Ninja, de la Madona a la Sirenita. Fuertemente determinadas por la época, y rápidamente pasadas de moda por la locura de las mercancías que les siguen, estas curiosidades se ciernen literalmente en la confluencia de dos economías. Al otro lado de la ciudad, opuesto al tránsito del mercado, en las balastradas de una escalera cubierta de graffiti que sube una colina empinada, Kim MacConnel ocultó réplicas en concreto de estas figuras. Un jefe indio, un gato Garfield, un perro basset, Porky Pig y una cuadrilla de otros íconos de la cultura popular estadounidense crearon un abigarrado revisionismo de la Escalinata Española detrás de la fuente *Barcaccia* de Bernini, en la *Piazza di Spagna*, en Roma. Acabadas en blanco, como una idea platónica de sí mismas, la procesión de imágenes se debatía entre lo patético de los modelos mexicanos hechos a mano en los que fueron basados, y el exceso absoluto del fetichismo de las mercancías estadounidenses al cual se referían. Entre el choque de un sistema de producción artesanal y un exceso de capitalismo tardío, *Escalinata ancestral* era tragicómica. En una demostración de reclamo del territorio, el trabajo fue destruido enseguida, luego de su instalación. En *Los vendedores* de Roberto Salas, en MiraCosta College, mezclas de figuras en vivos colores, compradas en el cruce, como hamburguesas, Mickey Mouses, Budas, Power Rangers, Vírgenes de la Piedad, alcancías y Bart Simpsons, estaban flanqueadas por dibujos al tamaño natural de los “monumentales shamanes del *kitsch*”, a quienes ofrecen estas mercancías, hercúleamente, “con más de una docena de sombreros puestos (cada uno con una banda de diferente color)”. Ellos “podrían haber sido los héroes de mi infancia” en El Paso, Texas, o en el mercado en Ciudad Juárez, Chihuahua, con sus pinturas de terciopelo negro.³

La Casa de la Cultura, un centro de arte para jóvenes hacia donde el despliegue de imágenes de MacConnel conducía, fue construida originalmente como escuela en 1929. Con su exterior de tabique rojo, sus ventanales de piso a techo, amplios pasillos embaldosados con linóleo, espacios generosamente proporcionados y salones de clase con pisos de madera, fue edificada con base en la arquitectura georgiana de una escuela en Arizona. Con lienzo y papel maché, Jean Lowe fabricó *Una lección de civismo* en uno de los salones de la Casa, que completó con gráficas, libros, anaqueles y toda la parafernalia de una escuela primaria. Iluminados por los rayos del sol y saturados de animados colores primarios, las imágenes de los libros de cuentos y materiales didácticos exploraban los preceptos con que los sistemas de representación –desde los cuentos de hadas hasta la explicación científica– moldean nuestras relaciones con otras criaturas. En otro salón

22



Site detail • Detalle del sitio
Estación del Ferrocarril

5

74

9

To the east of the Casa, close to where the river flooded the old racetrack in 1916 within a month of its New Year's Day opening, the Spanish Colonial buildings of "America's Deauville in Old Mexico"—as ads for the Agua Caliente casino and hotel liked to phrase it—were adorned with tile fantastically patterned after a Moslem mosque. Opened in 1929, the resort offered opulent escape, just south of the border, from the deprivations of the Depression and the austerities of Prohibition. Here, "where the rainbow ends," as a 1931 brochure rhapsodized, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jean Harlow, Rita Hayworth (nee Rita Cansino), Dolores del Río, Al Jolson, Babe Ruth, sultans, ambassadors reputedly cavorted.⁵ Within a decade the heyday was past, casino gambling banned, Agua Caliente nationalized and its grounds revamped as a school.⁶ The hotel and casino were at last leveled thirty years ago by a fire that left intact only an improbable minaret, a fragment of the entry facade, and the swimming pool. The minaret, which once stylishly vented exhaust from the laundry, stands stranded now on an asphalt field of basketball hoops. A wooden diving board, parched and warped by the sun, is suspended high over the deep end of the empty pool, its azure tiles long since broken, its fountain source dry. Which is to say that this place is a stunning image to begin with.

16

Anya Gallacio intensified the sense of devastated elegance, of time's erosions, patching the fractures in the pool with faux gold leaf amidst the calligraphy of graffiti, infusing the breeze with the pungent perfume of a frangipani tree planted in the cracked floor. Allan Kaprow's *MUEZZIN* embedded the crossed signals of the site in an intermittent spectacle, as a surge of theatrical fog from the base of the minaret envisioned—at timed intervals—the structure as a rocket. Absurdist echo of the domestic service of another historical moment, and punning invocation of moonshine and moon shot, the blast-off was accompanied by the recorded sound of barking, setting off a cacophany of dogs—lean, nursing, domesticated but untended—who roamed the ruins like spectral Giacometti figures.

17

Paradiso

The construction of the Estación del Ferrocarril in Tijuana—remnant, now, of San Diego's early twentieth-century dream to be a destination—followed by four years the 1915 opening of the Panama-California Exposition, devised to insinuate San Diego into the world's imagination as the closest major port north of the newly opened Panama Canal.⁷ Although light on industrial displays, the scheme was heir to the international expositions of the nineteenth century, born of the Enlightenment belief in progress. Against the backdrop of ornately Spanish Colonial buildings designed for the fair, the president of the Panama-California Exposition Company announced the year-long extravaganza 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."⁸

The downside of this tale of conquest, here and throughout the Americas, was of course another, less thrilling story—one that figures at the center of Deborah Small's *Metamorphoses* at the Timken Museum of Art in Balboa Park. In the chapter of Voltaire's *Candide* (1759) titled "What happened to them at Surinam...", "a negro stretched on the ground" answers Candide's inquiries as to his plight: "If we should chance to have one of our fingers caught in the mill, as we are working in the sugarhouses, they cut off our hand; if we offer to run away, they cut off one of our legs; and I have had the misfortune to be found guilty of both these offenses. Such are the conditions on which you eat sugar in Europe!"⁹ It was to Surinam, on the northern coast of South America—in a region "known by Europeans as the Wild Coast, explored as expeditions searched

51

de clases simulado, en Palomar College, en la orilla norte de la exhibición, el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo examinó las normas que circulan en la escuela, allanando las diferencias culturales. Mediante ejemplos de lecciones de Inglés como Segunda Lengua, exámenes y anécdotas, *ESL: tonguetied/lenguatrabada* reflexionaba sobre la autoconmiseración endémica en los expedientes de asimilación: “Yo creía que nuestro radio sabía que nosotros no hablábamos inglés y por eso sólo tocaba estaciones mexicanas”.⁴

75

Al este de la Casa, cerca de donde el río inundó el hipódromo en 1916, a sólo unos meses de su inauguración, los edificios de estilo español colonial del “Deauville americano en el viejo México” –como los anuncios del casino de Agua Caliente solían llamarlo– estaban adornados con azulejo fantásticamente decorado a la manera de una mezquita musulmana. Abierto en 1929, el centro turístico ofrecía un opulento escape, al sur de la frontera, de las privaciones de la Depresión y la austeridad de la Prohibición. Aquí, “donde el arcoiris termina”, como un folleto de 1931 lo describía, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jean Harlow, Rita Hayworth, Dolores del Río, Al Jolson, Babe Ruth, sultanes y embajadores, según se dice, se divertían.⁵ En menos de una década, su apogeo se convirtió en pasado, el juego de apuestas fue prohibido, Agua Caliente nacionalizado, y sus suelos convertidos en escuela.⁶ El hotel y casino fueron por fin destruidos hace treinta años por un incendio que sólo dejó intacto un inverosímil minarete, un fragmento de la fachada de la entrada y la alberca. El minarete, que alguna vez emitió elegantemente los gases de la lavandería, se mantiene desamparado ahora en medio de un campo de asfalto y aros de basquetbol. Un trampolín de madera, resecao y torcido por el sol, se suspende en lo alto del lado profundo de la alberca vacía, sus azulejos quebrados desde hace mucho tiempo, su fuente de agua seca. Lo cual quiere decir que este lugar constituye una imagen en sí misma para empezar.

Anya Gallacio intensificó el sentido de elegancia devastada, de erosión del tiempo, remendando las grietas de la alberca –entre la caligrafía del graffiti– con hoja de oro, y llenando la brisa con el perfume acre de un árbol frangipani plantado en una hendidura en el piso de la alberca. *MUEZZIN*, de Allan Kaprow, apuntaló las señales cruzadas del sitio en un espectáculo intermitente, en el que una ola de niebla teatral surgía de la base del minarete haciendo parecer –a intervalos– la estructura como un cohete. Absurdo eco del servicio doméstico de otro momento histórico, y juego de palabras que invoca *moonshine* y *moon shot*; el despegue estuvo acompañado del sonido grabado de ladridos, creando una cacofonía de perros –flacos, lactantes, domesticados, pero desatendidos– que erraban por las ruinas como Giacomettis espectrales.

16

17

Paradiso

La Estación del Ferrocarril en Tijuana –ahora parte de la memoria olvidada de un San Diego de principios de siglo que soñaba con ser sitio de destino– fue construida cuatro años después de la inauguración de la Exposición Panamá-California en 1915, la cual fue planeada para situar a San Diego en la imaginación mundial como el puerto importante más próximo al norte del recientemente abierto Canal de Panamá.⁷ Aunque sin mucho despliegue industrial, el concepto venía de las exposiciones del siglo XIX, nacidas de las ideas de progreso del Siglo de las Luces. Con edificios adornados al estilo colonial español, diseñados para la feria como telón de fondo, el presidente de la exposición anunció el comienzo de un año de celebraciones con un optimismo enérgico: “En esta feliz combinación de espléndidos templos está representada la historia de los frailes, la emocionante aventura de los pioneros, la ordenada conquista por el comercio, y las esperanzas de El Dorado, donde la vida puede expandirse por esta fragante tierra de oportunidades”.⁸

for the ever elusive El Dorado”¹⁰—that Maria Sibylla Merian travelled with her daughter in 1698. An artist and entomologist, Merian was a participant in the charting of the Dutch colony’s natural resources, recording the flora and fauna in a portfolio of engravings, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, published in 1705. Based in Surinam at Providence Plantation, a Labadist utopian religious community, Merian was located at a nexus of burgeoning agendas of modernity: the colonizing of peoples and places determined to be “wild,” the harnessing of nature, the effort to remake the world—by force, if need be—according to an ideal scheme.

Small magnified the species and genres of Merian’s engravings in the computer-generated images of *Metamorphoses*. Pinned to the wall like entomological specimens, the replications of engraved caterpillars, butterflies, lizards, leaves, flowers, peppers, plantains, and snakes composed a foil for stories told across grids of panels and spoken by voices of narrators amidst the sounds of the rain forest. The circumstances were clear: this was an economy founded on slave labor and brutal enforcement. “Gomba flees from Providence Plantation,” one account reported, “and joins a group of maroons [runaway slaves] in the Surinam rain forest. Gomba and seven other maroon women are captured by a Dutch military expedition and sentenced to death. Gomba is ‘tied to a cross, to be broken alive, and then her head severed, to be exposed by the riverbed on stakes.’”¹¹ In garish twentieth-century color, the fantasy of nature operated in sharp contrast to the grisaille and gruesome images gleaned from William Blake’s illustrations for John Gabriel Stedman’s eighteenth-century *Narrative of a Five Years’ Expedition Against Revolted Negroes in Surinam*. Merian’s own voice flickered against the sagas published by Dutch colonials and the stories passed down across the centuries from slave to maroon to the Saramakas who are their descendents. Recording the medicinal uses of various flora, Merian noted in one journal entry: “The seeds of this plant are used by women who have labor pains, and who must continue to work, despite their pain. The Indians, who are not treated well by the Dutch, use the seeds to abort their children, so that their children will not become slaves like they are.”¹² Mindful of the excesses of slavery, Merian nonetheless betrayed in her notes the presumptions of power implicit in her relationship to the people of Providence Plantation. A succession of excerpts incorporated, and lent emphasis, by Small speak of “my paintings, my Indian, my house, my garden, my slaves.”

The images, filtered through a digital screen, and the stories, laid out across the fractured framework of a grid, registered against the interference of the work’s formal structure. The abutting of representational styles—in pictures, in oral histories, in ostensibly dispassionate rehearsals of the facts—fractured narrative cohesion. And in so doing, reopened history. The metatext of *Metamorphoses* was the very partialness of every recounting of history, delimited as it must be by the coordinates of a unique perspective. And a subtext was Merian’s position as a momentary interloper here into one story of Western art. Surrounded by the work of a coterie of male artists in the permanent collection of the Timken, Merian is a figure retrieved by feminist art history only a quarter century ago.

Janet Koenig and Greg Sholette undertook the disruption of historical reckonings in *disLOCATIONS*, installed in the Visual Arts Center Gallery at the University of California, San Diego (UCSD) and at the Casa de la Cultura in Tijuana. Inventing a fictional body of work for the actual Lyman Howe, a newsreel producer who filmed the Panama-California Exposition in 1915, *disLOCATIONS* was made up of four miniature dioramas flanked by enlarged simulations of newsreel footage. Each composite of diorama and film strip focused on a single event played out across San Diego/Tijuana terrain. The earliest was the shortlived Tijuana Revolution of 1911, instigated from the US side of the border by the exiled Ricardo Flores Magón, founder of the Socialist/



Deborah Small *Metamorphoses • Metamorfosis*

El lado oscuro de este cuento de la conquista, aquí y a través de las Américas, fue por supuesto otro, menos emocionante –uno que figuró al centro de *Metamorfosis*, de Deborah Small, en el Timken Museum of Art del Parque Balboa. En el capítulo “Qué les pasó a ellos en Surinam...”, en *Candide* (1759), de Voltaire, “un negro que yace a lo largo a la orilla del camino”, responde a las preguntas de Candide sobre su fortuna: “Si nosotros nos dejáramos atrapar un dedo por el molino, mientras trabajamos en la fábrica de azúcar, ellos nos cortarían la mano; si tratáramos de escapar, nos cortarían una pierna; y yo he tenido la mala suerte de haber sido encontrado culpable de ambos delitos. ¡Esas son las condiciones de las cuales ustedes toman azúcar en Europa!”⁹ Surinam, en la costa norte de América del Sur –una región “conocida por los europeos como la Costa Salvaje, explorada por expediciones en busca del siempre evasivo El Dorado”–¹⁰ fue a donde Maria Sibylla Merian viajó con su hija en 1698. Artista y entomóloga, Merian participó en la elaboración del inventario de los recursos naturales en las colonias holandesas, consignando la flora y la fauna en una colección de grabados, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, publicada en 1705. Establecida en Surinam, en la Plantación de Providencia, entre una comunidad de religiosos utópicos labadistas, Merian se encontraba en la confluencia de nacientes proyectos de modernidad: la colonización de pueblos y lugares clasificados como “salvajes”, la explotación de la naturaleza, el esfuerzo por rehacer el mundo –a la fuerza, si fuera necesario– de acuerdo con un esquema ideal.

Metamorfosis estuvo constituida por imágenes amplificadas de las especies representadas en los grabados de Merian, que Small generó por computadora. Prendidas a la pared como especímenes entomológicos, las reproducciones en grabado de orugas, mariposas, lagartijas, hojas, flores, pimientos, plátanos, víboras, eran constancia de las historias contadas a lo largo de paneles y dichas por voces de narradores entre sonidos de la jungla. Las circunstancias eran claras: ésta era una economía fundada en mano de obra esclava y una coerción brutal. “Gomba huye de la Plantación Providencia”, un informe reportaba, “y se unió a un grupo de cimarrones [que huían] en la jungla de Surinam. Gomba y otras siete mujeres cimarronas fueron capturadas por una expedición de soldados holandeses y sentenciadas a muerte. Gomba es ‘sujetada a una cruz para ser despedazada viva, y la cabeza cortada para ser expuesta en el lecho del río sobre estacas’”.¹¹ En colores chillantes del siglo XX, la fantasía de la naturaleza contrastaba agudamente con las horribles imágenes al claroscuro recogidas de las ilustraciones de William Blake para la obra *Narrative of a Five Years’ Expedition Against Revolted Negroes in Surinam*, de John Gabriel Stedman, del siglo XVIII. La propia voz de Merian vacilaba ante las narraciones publicadas por los colonizadores holandeses, y las historias fueron transmitidas a través de los siglos de esclavos a cimarrones, y de éstos a los samarakas, quienes fueron sus descendientes. Consignando los usos medicinales de distintas especies de flora, Merian anotó en su diario: “Las semillas de esta planta son usadas por mujeres que sufren dolores en el parto, y que deben continuar trabajando, a pesar del dolor. Los indios, quienes no son tratados bien por los holandeses, usan las semillas para abortar sus crías, así sus niños no se convertirán en esclavos como lo son ellos”.¹² Atenta a los excesos del esclavismo, Merian sin embargo traicionó en sus notas las presunciones del poder implícitas en su relación con la gente de la Plantación Providencia. En una sucesión de extractos reunidos, y un énfasis prestado por Small, habla de “*mis* pinturas, *mis* indios, *mi* casa, *mi* jardín, *mis* esclavos”.

Las imágenes, filtradas a través de una pantalla de computadora, y las historias, presentadas en un fracturado armazón cuadrangular, registraban entre sí ante la intervención de la estructura formal del trabajo. La contigüidad de estrategias de representación –en imágenes, en historias orales, en la ostensiblemente desapasionada enumeración de los hechos– fracturaba la cohesión narrativa, y al hacerlo, reabría la historia. El metatexto

Anarchist Partido Liberal Mexicano. Magón's scheme was supported by members of the Industrial Workers of the World–Wobblies—whose vocal street-corner efforts to unionize the most marginal laborers led to a 1912 ban on public speaking in the blocks surrounding “Soapbox Row” at Fifth Avenue and E Street in downtown San Diego. The free-speech riots that followed were the focus of the second diorama/newsreel.¹³

The other dioramas and newsreel excerpts pivoted around two exhibits at the Panama-California Exposition. Castings of heads arranged as a catalogue of human “types” in a project called the “science of man” were housed at the California Building, the niches of its baroque campanile embracing a veritable pantheon of protagonists in the colonial story. And at the northern end of the park, a Pueblo Village was constructed and inhabited by Taos and Zuni people brought to San Diego by the Santa Fe Railroad. “The first installment of ‘exhibits’ for the Panama-California Exposition arrived yesterday,” the *San Diego Union* reported on May 8, 1914, “in the form of six stalwart braves from the Il Defonso pueblo.... They are the advance guard of the Santa Fe Railway’s tribes....” The avowed intention of these anthropological displays was to demonstrate “the progress of man.”¹⁴ But the net result was the enactment of a prototypical scenario of imperialism deciphered by Edward Said: “...after the natives have been displaced from their historical location on their land, their history is rewritten as a function of the imperial one. This process uses narrative to dispel contradictory memories and occlude violence—the exotic replaces the impress of power with the blandishments of curiosity—with the imperial presence so dominating as to make impossible any effort to separate it from historical necessity.”¹⁵ When in 1987 Luiseño artist James Luna installed himself in a case at the Museum of Man,¹⁶ housed in what had been the 1915 California Building, he called up the spectres of racist innuendo and of manifest destiny that had haunted the park in 1915.

Their imagery dragooned from postcards recording the four events, the dioramas and newsreel footage of *disLOCATIONS* stringently adhered to the chromatic limitations of black and white photography, intimating that the artists had been faithful to their vintage sources. Yet the pictures were obviously altered, as digital technology thrust Howe’s camera crew into each drama. Aloft over the free-speech riots, Howe himself peered through his lens from a hot air balloon in an extravagant parody of the notion that there is a perspective above the vagaries of engagement and in allusion to the nineteenth-century photographer Nadar’s aeronautical exploits. The mechanics of their making ruthlessly revealed in the actual disclosure of nuts and bolts, Koenig and Sholette’s dioramas and newsreels evince the construction—whether willful or unwitting—of history by those who tell it.

In the years that followed the Panama-California Exposition, the buildings were converted into or replaced by structures housing museums of history, natural history, botany, zoology, man, art, photography, Chicano culture, space, science, railroads and sports, turning Balboa Park into a sort of mega-museum. Enveloped by the tree-shrouded canyons, gardens, groves and lawns cajoled from desert soil a century ago, each institution devises its own mode of exhibition. Juxtaposed, the disparate idioms of presentation are revealed as stratagems of representation that harbor assumptions and, willy-nilly, drift toward conclusions. Just as Small interrupted the canonical story of art and disturbed entrenched narratives of New World history, so artists intervened in the seamless look of truth of museum display.

A mousehole contrived by Roman de Salvo was tucked in a corner, illuminated by a small bare bulb, beneath a case containing quail at the San Diego Natural History Museum. Barricaded by a plane of fencelike mesh, *Mouse Hole* elicited a double reaction: it read like some off-kilter miniature zoo exhibit, in which an exemplar of a species

de *Metamorfosis* era la misma parcialidad de cada recuento histórico, delimitado como tiene que ser por las coordenadas de una perspectiva única. Y el subtexto era la posición de Merian aquí, como una momentánea intrusa en una historia del arte occidental. Rodeada por el trabajo de un círculo de artistas masculinos en la colección permanente del Timken, Merian es una figura apenas recobrada por la historia del arte feminista en los últimos 25 años.

Janet Koenig y Greg Sholette se encargaron de romper con los recuentos históricos en *desUBICACIONES*, obra instalada en la Visual Arts Center Gallery, de la Universidad de California, San Diego, y en la Casa de la Cultura de Tijuana. Inventando una obra ficticia para el verdadero Lyman Howe, productor que filmó la Exposición Panamá-California de 1915, *desUBICACIONES* estuvo compuesta de cuatro dioramas en miniatura, flanqueados por la proyección de noticieros documentales manipulados. Cada compuesto de diorama y pieza de película se enfocaba en un evento particular ocurrido en San Diego y Tijuana. El más antiguo fue acerca de la efímera revolución de Tijuana en 1911, instigada desde los Estados Unidos por el exiliado Ricardo Flores Magón, fundador del anarcosocialista Partido Liberal Mexicano. La iniciativa de Magón estuvo apoyada por los miembros de la organización Industrial Workers of the World –Wobblies–, cuyo activo esfuerzo por sindicalizar a los trabajadores más explotados llevó a la prohibición, en 1912, de hablar en público en las cuadras que rodeaban *Soapbox Row*, en la Quinta Avenida y la Calle E del centro de San Diego. Los disturbios por la libertad de expresión que siguieron era el tema del segundo diorama/noticiero.¹³

Los otros dioramas y extractos de noticias giraron alrededor de dos exhibiciones en la Exposición Panamá-California. Moldes de cabezas dispuestos como catálogo de “tipos” humanos, que formaban parte de un proyecto llamado la “ciencia del hombre”, fueron alojados en el California Building, con los nichos de su campanario barroco abrazando un verdadero panteón de protagonistas de la historia colonial. Y en la punta norte del parque, un “pueblo” fue construido y poblado por indios tao y zuni traídos a San Diego en el tren Santa Fe. “La primera parte de las ‘exhibiciones’ de la Exposición Panamá-California llegó ayer”, el *San Diego Union* reportó el 8 de mayo de 1914, “en la forma de seis robustos guerreros del pueblo de Il Defonso [sic]... Ellos son la vanguardia de las tribus del tren Santa Fe...” La declarada intención de estas exhibiciones antropológicas era demostrar “el progreso humano”.¹⁴ Pero el resultado neto fue la promulgación de un prototípico caso de imperialismo, como lo descifra Edward Said: “...después de que los indígenas fueron desplazados de la histórica ubicación de su tierra, sus anales fueron reescritos en función de la historia imperialista. Este proceso utiliza la historia para hacer desaparecer los recuerdos contradictorios y evitar la violencia –lo exótico reemplaza las huellas del poder con el halago de la curiosidad– con la presencia imperial tan dominante que hace imposible cualquier esfuerzo por separarla de la necesidad histórica”.¹⁵ Cuando en 1987 el artista luisño James Luna se instaló a sí mismo en un exhibidor en el Museum of Man,¹⁶ alojado en lo que en 1915 era el California Building, hizo surgir los espectros del racismo y la doctrina del Destino Manifiesto de entonces.

Con una imaginería apropiada de tarjetas postales que consignaban los cuatro eventos, los dioramas y la película de los noticieros en *desUBICACIONES* se adherían a las limitaciones cromáticas de la fotografía en blanco y negro, implicando que los artistas habían sido fieles a las fuentes antiguas. Sin embargo, la fotografía fue obviamente alterada, en tanto que la tecnología digital permitió la intromisión del equipo de camarógrafos de Howe en cada drama. Suspendido por encima de los disturbios por la libertad de expresión, Howe mismo mira a través de su lente desde un globo de aire, en una extravagante parodia de la noción de que hay una perspectiva objetiva por encima de los caprichos del compromiso, y aludiendo a las aventuras aeronáuticas de Nadar, fotógrafo



Janet Koenig, Greg Sholette
disLOCATIONS • desUBICACIONES

55

57

60

61

enters the exhibition space from its lair in a simulated habitat. And it hinted at the possibility that there were in the building creatures uncontained by the controlling frame of the museum, roaming wild. The stillness—the reification—of the museum’s displays, with their taxidermy bobcats and lynxes, was jostled by the intrusion of Nina Katchadourian’s *Chloe*. Posed atop a satin pillow enclosed in a Plexiglas vitrine, the exquisitely preserved lap dog appeared in the museum only as a photograph, the real papillon Chloe—evidently too domesticated for the museum’s comfort—installed in a private exhibition space across town.

The Centro Cultural de la Raza occupies a cylindrical structure that was constructed as a water tank and then languished as a storage shed until its designation as a Chicano cultural center in 1970. In this space on the periphery of Balboa Park, Pepón Osorio pondered the urban anomie that overtakes impoverished communities on the fringes of a flagging economy; Susan Yamagata grappled with the racist suspicion that was made official US policy during the Second World War; and Mario Lara and Barbara Sexton mused over the chaotic formation of an imagery of self amidst a bombardment of media messages and product pitches.

In its emulation of a church social hall or public meeting room, complete with folding chairs, microphone and tables dressed up by white tablecloths, Osorio’s *Public Hearing* addressed engulfing cycles of violence and loss. Vignettes of stained baseball bats and shattered china, accompanied by halting, abbreviated texts recorded on pristinely starched handkerchiefs, composed a nightmare inversion of the American dream of home and hero. The tableau of fractured dishes was accompanied by the story of a violent father: “day by day Mama glued together each one of her favorite plates as if stitching our lives together. The next day we would eat on broken plates.” This imagery of crisis was stilled in the uninhabited jacket with its Air Force patches and the embroidered appellation TROOP LEADER. The crisply ironed square of fabric here told only a spare epitaph: “Charlie Cruz Díaz (1975-1991)”. Osorio framed these stories within the parameters of law: the Miranda rights printed across handkerchiefs for the viewer to take away; a postcard rack stocked with information cards on Proposition 187—proposing to deny education, medical care, and other governmentally administered support to undocumented residents—a few weeks shy, at the time of inSITE94, of endorsement by California voters.

The interrogation of identity was lent historical resonance in Yamagata’s *A Silent Shame*. For Executive Order 9066, enacted in 1942, had the result of querying the loyalty to the United States of anyone of Japanese descent, confining the supposed threat of treachery with internment camps. The governmental quest for proof of loyalty was insatiable, the interviews, letters, and telegrams recapitulated in the installation suggest. Telltale cause for doubt was unavoidable: “She was a Japanese at heart.” This same moment was remembered across one of the clay tablets of Anne Mudge’s *Heir•Loom*, in the library courtyard of California State University, San Marcos: “...First water aqueduct San Marcos—Japanese farmers—old Hansen Ranch.... All ends 1941.... From Missoula detention camp—leaving a city of everlasting spring, I am buried in the snow of Montana/ In the Northern Country. You in San Diego, I in Montana/The path of my dream is frozen.”¹⁷

Above a wood-panel wainscot in a room that looked to be a 1960s den, trophies and plaques proliferated in the bedlam of cultural signs of Lara and Sexton’s *Paradiso*.¹⁸ The hectic assemblages of discarded toys and plastic debris disclosed frantic accumulation. Looking out the window into the apparent night sky, washed in a glow of red lights that framed a billboard bearing an Astroturf promise of PARADISO, the viewer spied the advisory that “you can’t get there from here.”



Roman de Salvo Mouse Hole • Ratonera

76

del siglo XIX. Con la mecánica de su trabajo implacablemente mostrada en la revelación de su manufactura, los dioramas y películas de Koenig y Sholette evidencian la construcción de la historia –ya sea deseada o involuntaria– por los que la cuentan.

En los años que siguieron a la Exposición Panamá-California, los edificios fueron convertidos o reemplazados por estructuras que alojaron museos de historia, historia natural, botánica, zoología, del hombre, arte, fotografía, cultura chicana, del espacio, ciencia, trenes y deportes, convirtiendo el Parque Balboa en un mega-museo. Rodeada de cañones, arboledas y jardines cultivados un siglo atrás sobre un suelo desértico, cada institución concibe sus propios modos de exhibición. Los distintos idiomas de presentación, yuxtapuestos, se revelan como estratagemas de representación que encubren suposiciones y, se quiera o no, llevan a conclusiones. Así como Small irrumpió la historia canónica del arte y desequilibró las narrativas de la historia del Nuevo Mundo, los artistas intervinieron en la aparente verdad de la representación museográfica.

Una ratonera ideada por Roman de Salvo estaba escondida en una esquina, iluminada por un foco pequeño, bajo una vitrina que contenía codornices, en el San Diego Natural History Museum. Protegida por una pieza de tela de alambre, *Ratonera* provocó una doble reacción: se leyó como una extraña exhibición zoológica, en la cual un ejemplar de una especie entra al espacio museográfico desde su guarida en un hábitat simulado. Y también insinuó la posibilidad de que había en el edificio criaturas no contempladas en el espacio controlado del museo, merodeando sueltas en estado salvaje. La quietud –la materialización– de las exhibiciones del museo, con sus leones y linceos disecados, fue perturbada con la intrusión de *Chloe*, de Nina Katchadourian. Posando sobre un cojinet de satén dentro de una vitrina de plexiglás, el exquisitamente preservado perro faldero fue exhibido en el museo sólo en fotografía, mientras que el auténtico papillon Chloe –evidentemente demasiado domesticado para el confort del museo– estaba instalado en una exhibición privada al otro lado de la ciudad.

El Centro Cultural de la Raza ocupa una estructura cilíndrica que fue construida originalmente como depósito de agua, y que devino posteriormente en almacén hasta su designación actual como espacio cultural chicano, en 1970. En este lugar, en la periferia del Parque Balboa, Pepón Osorio examinó el sentido de alienación que oprime a las comunidades empobrecidas al margen de una economía que languidece; Susan Yamagata intentó resolver la sospecha racista que fue convertida en política oficial durante la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos, y Mario Lara y Barbara Sexton meditaron sobre la caótica formación de una imagen propia en medio del bombardeo de los medios masivos de comunicación y los productos comerciales.

En una emulación de un salón social de iglesia o de fiestas completamente equipado con sillas plegables, micrófono y mesas engalanadas con manteles blancos, Osorio hizo alusión a los círculos asfixiantes de violencia y pérdida. Viñetas de bates de béisbol manchados y piezas de porcelana quebradas, acompañadas de textos vacilantes, abreviados, anotados sobre impecables pañuelos almidonados, *Vista pública* convirtió el sueño americano de la casa y el héroe en una pesadilla. El cuadro de platos despedazados estaba acompañado por la historia de un padre violento: “Día a día, mamá pegaba cada uno de sus platos favoritos, como si cosiera nuestras vidas desagarradas. Al día siguiente comeríamos sobre platos rotos”. Esta imaginería de crisis reposaba silenciosa en una chaqueta vacía de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, bordada con la inscripción “Líder de la Banda”. El tieso cuadro de tela planchada murmuraba un breve epitafio: “Charlie Cruz Díaz (1975-1991)”. Osorio enmarcó estas historias en los parámetros de la ley: los derechos “Miranda” impresos sobre pañuelos que el espectador se podía llevar, y un exhibidor de postales con información sobre la Propuesta 187 –que propone negar la educación pública, servicios médicos, beneficios asistenciales y otros apoyos

54

55

57

60

61

Century 21

In 1915 the Atchison, Topeka & Santa Fe Railway opened the Santa Fe Depot to accommodate the crowds that would shortly arrive for the Panama-California Exposition. Set back from the commotion of cars and pedestrian traffic along Broadway, the slow arches of the Spanish Colonial facade devise a graceful urban passage. It was here that José Bedia overlaid a counter-facade of chrome yellow canvas, remaking the architectural arcs as angles, undoing the serene colonial syntax. Across the field of riveting color, black silhouettes and words tapped layers of African-American and indigenous experience submerged beyond the prescriptive imagery of the building. At the far, less public end of the Depot, Johnny Coleman reworked the defunct baggage claim room not as a space of symbols, but as a realm of sensuous, Proustian evocation. With its worn counters, walls papered with bills of lading recounting names, destinations and points of origin, tattered Venetian blinds and scent of rosewater, *Crossroads/BAGGAGE BUILDING* seemed a realm of time suspended. In the silence imposed by a cover of sand on the footsteps of visitors, steady, rhythmic voices told the stories, gathered by Coleman, of porters, drifters, passengers. Beyond reach, on the far side of an interior window, waiting room benches were arranged like church pews, floated like porch swings.

Grounded in the visceral materiality of the world, framed in the constructs by which we come to know, memory is both a compass and an anarchy, works in the exhibition seemed to propose. Carol Bing, like Nanette Yannuzzi Macias and Melissa Smedley, excavated the dense strata of accumulated fabric, implements, and supplies absorbed over the years into the engulfing entropic disarray of the basement of an obsolete Tijuana mop factory. From the dark, virtually subconscious realm, a mysterious and ethereal zone of recollection and reverie was exhumed. Buzz Spector's installation of "all the books in the artist's library, arranged in order of the height of the spine, from the tallest to the shortest, on a single shelf in a room large enough to hold them" appeared an act of unguarded self-exposure. The method of physical ordering willfully disregarded the function of the texts, containing the unruly contents within a structure that was as objective in method as it was paradoxical in conception. The work took its title, *Unpacking my Library*, and an epigraph from Walter Benjamin's *Illuminations*: "This or any other procedure is merely a dam against the spring tide of memories which surges toward any collector as he contemplates his possessions. Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories."¹⁹

The slow time of Coleman's ruminations, like the lingering perambulation of Spector's unpacked library—metered by the pace at which titles could be read—contravened the fast space of southern California postmodernity. An El Dorado for an age of simulation, the "Golden Triangle" seems a trope, 150 miles south, twenty years later, of Joan Didion's "life styles in the golden land."²⁰ Beneficently accessible at the juncture of three freeways, tangent to the bio-tech enclave that is adjacent to the University of California, and just east of the posh town of La Jolla, this stretch of real estate seemed destined to be a gold mine for the developers who named it two decades ago when it was mere chaparral. A suburbscape has grown up since then, in the long shadow of Disneyland and Hollywood: within a one-mile radius, artist David Jurist discerned "a fifty-foot obelisk in an acre of water, the 'neo-Italianism' of Michael Graves' Aventine complex, a steel grid pyramid, a copy of Brunelleschi's dome on the Florence Cathedral and a vast carpet of condo developments [with names like] La Scala, Renaissance and Verona."²¹ In many ways the area is typical of the city, its expansive tracts of townhouses and gated communities punctuated by malls that stand in for urban or suburban cores, a role asserted in names that proclaim them to be Village Squares and Towne Centres.

41

13

12

64



Johnny Coleman *Crossroads/BAGGAGE BUILDING*
Encrucijadas/BODEGA DE EQUIPAJE

gubernamentales a residentes indocumentados— aprobada por los votantes de California a unas semanas de la inauguración de inSITE94.

El cuestionamiento de la identidad tuvo una resonancia histórica en la obra de Yamagata, *Una vergüenza silenciosa*. La Orden Ejecutiva 9066, implementada en 1942, dio como resultado poner en duda la lealtad hacia los Estados Unidos de cualquier persona con descendencia japonesa, confinando al supuesto traidor en campos de concentración. La búsqueda gubernamental de pruebas de lealtad era insaciable; la instalación lo sugiere con entrevistas, cartas y telegramas recapitulados. La susurrada causa de duda era inevitable: “Ella era japonesa de corazón”. Este mismo momento fue recordado a lo largo de una de las lápidas de barro en *Heir•Loom*, de Anne Mudge, en el patio de la biblioteca de California State University, San Marcos: “...Primero el acueducto San Marcos –agricultores japoneses– el viejo Rancho Hansen... Todo termina en 1941... Desde el campo de detención Missoula –dejando una ciudad de eterna primavera, yazgo sepultada en la nieve de Montana/al norte del país. Tú en San Diego, yo en Montana/El sendero de mi sueño yace congelado”.¹⁷

En un cuarto que parecía ser un estudio de los años sesenta, trofeos y placas proliferaban en una confusión de signos en *Paradiso*, de Lara y Sexton. El tumulto de juguetes desechados y escombros de plástico ensamblados revelaban una frenética acumulación. Mirando a través de la ventana, en el cielo oscuro aparente, alumbrado por el resplandor de las luces rojas que enmarcaban una cartelera con una promesa de PARADISO, el espectador lograba ver el aviso: “No puedes ir allá desde aquí”.

Century 21

En 1915, el Ferrocarril Atchison, Topeka & Santa Fe abrió la Estación Santa Fe para acomodar a las muchedumbres que dentro de poco arribarían a la Exposición Panamá-California. Apartados de la aglomeración de autos y gente de la calle Broadway, los sobrios arcos de la fachada español-colonial trazan un elegante pasaje urbano. Fue aquí donde José Bedia sobrepuso una contrafachada de lienzo amarillo de cromo, reconfigurando los arcos arquitectónicos en ángulos, y descomponiendo la serena sintaxis colonial. A lo largo de la superficie del llamativo color, siluetas y palabras en negro revelaban capítulos de la experiencia afroamericana e indígena inmersa tras la imagen impositiva del edificio. En el otro extremo de la estación, alejado del público, Johnny Coleman rehizo el cuarto de entrega de maletas, ahora en desuso, no como un espacio de símbolos, sino como una esfera sensual, de evocación proustiana. Con sus mostradores desgastados, paredes tapizadas con boletas de embarque consignando nombres, destinos y puntos de origen, persianas venecianas desvencijadas y perfume de agua de rosas, *Encrucijadas/BODEGA DE EQUIPAJE* pertenecía al dominio del tiempo suspendido. En el silencio impuesto a los pasos del visitante por una capa de arena, rítmicas voces, imperturbables, contaban las historias de porteros, cargadores y pasajeros reunidas por Coleman. Sólo al alcance de la vista, bancas de espera, ordenadas como en una iglesia, flotaban como columpios.

Apoyada en la materialidad visceral del mundo, enmarcada por la racionalidad de la cual aprendemos, la memoria es a la vez brújula y anarquía; algunos de los trabajos en la exhibición parecían proponerlo. Carol Bing, como Nannette Yannuzzi Macias y Melissa Smedley excavaron la densa capa de tela acumulada, de implementos y materiales absorbidos por los años en un sofocante desorden entrópico, desenterrando de la oscuridad, del virtual dominio subconsciente del sótano de una obsoleta fábrica de mechudos de Tijuana, una misteriosa y etérea zona de recogimiento y ensueño. La instalación de Buzz Spector, “todos los libros de la biblioteca del artista, organizados según su tamaño, desde el más grande hasta el más pequeño, sobre una repisa en un

76



Mario Lara, Barbara Sexton *You Can't Get There from Here*
No puedes ir allá desde aquí

41

13

12

64

* In this fantasm of place, on acreage awaiting an upturn in the post-cold-war economy, Jurist cultivated a crop of corn. Interposing natural cycles of growth and the patient rhythms of agriculture in a realm of rampant, if momentarily stalled development, *Maíz/Maze* fluctuated. From the high-rise perspective of the Regents Park office towers, it delineated, at three times actual scale, a standard condominium floor plan, imputing square footage and market value. At ground level, the familiar flow of rooms receded, overtaken by the fertile smell of earth and the rustling rows of produce. Walked like a labyrinth, *Matz/Maze* insisted that the viewer traverse the land in real time and as actual space. At the Children's Museum of San Diego, Jurist constructed a pyramid likewise planted with corn. Contained within this second overlay of architecture and agriculture was a small video monitor that perpetually played the image of the Golden Triangle maze seen from a fixed vantage point, unwavering in the surround of passing cars.

(71)

In conjuring the colliding uses of land—past, present and future—*Maíz/Maze* was aligned with Marcos Ramírez's *Century 21*. The tattered house of Ramírez's work materialized like a ghost on the plaza of the unremittingly concrete Centro Cultural Tijuana (CECUT). A quarter century ago, before floodwaters cleared the area, the Zona del Río was a neighborhood of just such makeshift dwellings. But in the years since the 1982 construction of the CECUT, an upscale district of modernist and postmodernist architecture has taken shape. Facing the entrances to the space dome, museum and auditorium in this cultural complex that is pointedly civic in intention, *Century 21* insinuated the imagery of the margins into the symbolism of the center, enacting a script outlined by Vito Acconci. "The built environment is built because it's been allowed to be built. It's been allowed to be built because it stands for and reflects an institution or a dominant culture....Public art comes in through the back door like a second-class citizen....public art can present itself as the voice of marginal cultures, as the minority report, as the opposition party. Public art exists to thicken the plot."²² Ramírez's scavenged structure was bracketed by a sham Century 21 sign and photo display case boasting of scenic canyon vistas, and by an array of building plans and permits dryly proposing the structure as a legitimate real estate opportunity. Its lot staked out at the rear by neatly piled tires, the shanty, with its impoverished but tidy domesticity, maneuvered a strategy articulated by Hal Foster: it made of the CECUT both a target and a weapon in this rethinking of public space.²³ Ironical in its evocation of real estate marketing, the title was chilling in the invocation of the next century with its projected exponential increase in population. *Century 21* cast doubt on the adequacy of the modernist model of progress embodied in the CECUT itself.

(21)

There were other, more private dwellings that seemed refuges of remembrance. In *Cora's Rain House*, Ernest Silva brought together the Jungian dualities of shelter and of passage. A vibrantly painted house with a rowboat moored beside it at the Children's Museum of San Diego yearned toward its mate at the Casa de la Cultura. Forming a space to tell stories, make pictures, *Cora's Rain House* proffered a poetic promise of union. Mildred Howard's *Abode: Sanctuary for the Familia(r)* inscribed an archetypal house in the recesses of the Santa Fe Depot. Here in this back-room domain dominated by African-American labor in the halcyon days of the railroad, the ideal proportion and profile of the diminutive structure worked in counterpoint to the particularities of construction. The eccentrically assembled wooden framing recalled the patched-together fabric of plantation slave quarters; the blue bottle walls summoned up the bottle trees and fences created to deter unwelcome spirits in the black South. *Abode* was paired with a second work, *From Cotton to Coal... The Last Train*, in an adjacent space, its verdant walls patinaed by time. In the sanguine theatrical light, a luggage wagon loaded with raw cotton stood on an expanse of fractured coal. In her use of materials Howard quietly, insistently traced

(8)

(37)

(38)

espacio lo suficientemente amplio para contenerlos”, parecía un indefenso acto de exhibicionismo. El método de ordenación física intencionalmente ignora la función del texto, controlando los contenidos ingobernables en una estructura que era tan objetiva en su método como paradójica en su concepción. El trabajo tomó el título *Unpacking my Library* y un epígrafe de la obra de Walter Benjamin, *Illuminations*: “Este o cualquier otro procedimiento es meramente un dique contra la marea viva de memorias que se levanta frente al coleccionista mientras contempla sus posesiones. Cada pasión bordea en lo caótico, pero la pasión del coleccionista bordea en el caos de los recuerdos”.¹⁸

Tanto el tiempo suspendido en las reflexiones de Coleman como el lento deambular de la biblioteca sin desempacar de Spector – medido por el ritmo al que los títulos podían ser leídos – contravienen el paso rápido de la posmodernidad del sur de California. El “Triángulo Dorado” es un El Dorado de una época de simulación, a 150 millas al sur, 20 años después, de “los estilos de vida en la tierra dorada” de Joan Didion.¹⁹ Convenientemente situada en la intersección de tres autopistas, a la mano del enclave biotecnológico adyacente a la Universidad de California y justo al este de la elegante ciudad de La Jolla, esta extensión de tierra pareció destinada a ser una mina de oro para los empresarios en bienes raíces que así le llamaron hace dos décadas, cuando era sólo un chaparral. Un paisaje suburbano ha crecido desde entonces, a la sombra de Disneylandia y Hollywood: en el radio de una milla, el artista David Jurist halló “...un obelisco de cincuenta pies sobre un acre de agua, el ‘neo-italianismo’ del complejo *Aventine* de Michael Graves, una pirámide de armazones de acero, una copia del domo de la Catedral de Florencia de Brunelleschi, y una vasta alfombra de conjuntos de condominios [con nombres como] La Scala, Renaissance y Verona”.²⁰ En muchas formas, el área tipifica la ciudad, con sus zonas de casas particulares y condominios protegidos por rejas, salpicada de centros comerciales que funcionan como corazones urbanos o suburbanos, un papel sostenido por sus nombres que los proclaman como zócalos o centros (*Village Square, Towne Centre*).

Ante este espectro, sobre acres que esperan una mejora de la economía en la era posterior a la Guerra Fría, Jurist cultivó una cosecha de maíz. Interponiendo ciclos naturales de crecimiento y el paciente ritmo del agricultor, *Maíz/Maze* fluctuó en el dominio de un desenfrenado, si acaso momentáneamente detenido, desarrollo. Desde lo alto de la perspectiva del Regents Park se delineaba, a una escala tres veces mayor a la natural, el plano de un condominio estándar, con medidas y precio de mercado atribuidos. Al nivel de la tierra, el flujo familiar de los cuartos disminuía, apoderados por el olor de la tierra fértil y las susurrantes hileras de productos agrícolas. Transitado como laberinto, *Maíz/Maze* insistía en que el espectador recorriera el terreno en el tiempo y espacio reales. En el Museo de los Niños de San Diego, Jurist construyó una pirámide plantada con maíz también. Dentro de ésta sobre capa de arquitectura y agricultura estaba un pequeño monitor que continuamente transmitía la imagen del laberinto en el Triángulo Dorado, desde un punto fijo que dominaba la vista constantemente, en medio del paso de los carros.

Conjurando los conflictivos usos de la tierra –pasado, presente y futuro– *Maíz/Maze* podía ser asociada con la obra de Marcos Ramírez, *Century 21*. La desvencijada casa de Ramírez se apareció como un fantasma en la plaza de concreto del Centro Cultural Tijuana (CECUT). Hace un cuarto de siglo, antes de que las inundaciones desalojaran el área, la Zona del Río era un vecindario de improvisadas moradas. Pero en los años siguientes a la construcción del CECUT ha tomado forma un elegante distrito de arquitectura modernista y posmodernista. Opuesta a la entrada del museo y auditorio en forma de domo, *Century 21* insinuó la imaginería de las zonas marginales en el simbólico espacio del centro cívico, representando el guión perfilado por Vito Acconci: “El ambiente urbano es construido porque le es permitido. Le es permitido porque representa y refleja una



David Jurist *Maíz/Maze*

71

21

*a journey from the cotton fields of the antebellum South to the coal fields and railroad yards of the robber baron North.

Redolent of the bustling toil behind the roaring thrust of the railroad, Howard's cart was confoundingly fixed in place. In this stasis, *From Cotton to Coal... The Last Train* is linked with a succession of works that constructed an imagery of disputed passage. Proposing to cut through, John Outterbridge forged an obverse wall at the CECUT. The steel plane extended from a low-ceilinged space in the building's inner reaches—furtive, like the shadowed crevasse of an underpass—to a secluded sanctum of the garden, emblematically transgressing the glass skin. Landlocked on a bluff overlooking the sea at Playas de Tijuana, Helen Escobedo's bedraggled boats, armed with catapults and named *El Topo* (the Mole), *El Sapo* (the Toad), and *El Pollo* (the Chicken), imagined outfoxing the barricade toward which they faced. But the ship that was an image of unsettled, eternal voyage and that remorselessly spoke to the lies of history hovered some distance from the borderland. Within the crystalline walls of the downtown Museum of Contemporary Art, where trolley and train converge and the bay is in clear view, Carlos Aguirre crafted a barge that will find no port. Suspended by counterweights of human ash, bone, volcanic sand, the delicate vessel carried a slight cargo: lists of names, places, dates. Sealed in evidence bags, the pages were a ledger of members of the Partido de la Revolución Democrática (PRD) murdered between 1988 and 1994—"none," the title explained, "for political reasons."

It was Terry Allen who devised literally as well as symbolically to break the grip of the barrier. In the mobile "free-speech units" of *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA*, Allen allayed the longing that pervaded the exhibition. Vans that called up both the freeway fluidity of San Diego and the migrant entrepreneurial upward mobility of Tijuana were on weekend days parked barely ten feet apart, at Playas de Tijuana and in the stretch of Border Field State Park that used to be called Friendship Park. Emblazoned still with the insignia of the soft drink distributor and carpet cleaning enterprise to which they once belonged, the service and delivery vehicles lofted the viewer/participants onto rooftop platforms above the fence that turns transparent here in fruitless acknowledgment of this place's past imagery of conciliation. Beyond the grasp of the no-nonsense woven steel veil, songs could be sung, music played, memories told, speeches shouted. The mesh passage here has been carefully tailored by the US Army Corps of Engineers, at once to outline and bisect, north to south, another of the obelisks erected a hundred years ago—a guardian totem of territory, tagged in Roman letters carved in stone.

• • •

¹Neil Morgan, "A Swede discovers a Tijuana train station," *The San Diego Union-Tribune*, 21 August 1994, B2.

²Ibid.

³Roberto Salas, exhibition statement, Kruglak Gallery, MiraCosta College, Oceanside, California, 1994.

⁴Anjelica Maria Ruano Lomeli, "The Radios of My Childhood," Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, *ESL: tongue/tied/lengua/trabada*, exhibition pamphlet, Boehm Gallery, Palomar College, San Marcos, California, 1994, 3.

⁵See Daniel D. Arreola and James R. Curtis, *The Mexican Border Cities: Landscape Anatomy and Place Personality* (Tucson: University of Arizona Press, 1993), 100-01; and Pablo Bransburg, "Remembering Agua Caliente," *The San Diego Union-Tribune*, 9 October 1994, H2, 8, 10.

⁶See Abe Opincar, "Tijuana can thank the Spanish Civil War for one of the finest high schools in Mexico," *San Diego Reader*, 24 March 1994, 1, 18.

⁷Richard W. Amero, "The Making of the Panama-California Exposition 1909-1915," *Journal of San Diego History* (Winter 1990), 1.

institución o una cultura dominante... [El] arte público entra por la puerta trasera como ciudadano de segunda clase..., para presentarse a sí mismo como la voz de las culturas marginales, como un reporte de las minorías, como el partido de la oposición. El arte público existe para complicar la historia”.²¹ La estructura de Ramírez hecha de desperdicios estaba enmarcada por un falso letrero de Century 21 y una vitrina con fotos panorámicas de los cañones, así como una serie de planos y permisos sugiriéndola irónicamente como una legítima oportunidad. El lote, delimitado en la parte de atrás por una ordenada pila de llantas, y la barraca, con su pobre pero aseada domesticidad, manejaron una estrategia articulada por Hal Foster: en esta reconsideración del espacio público, Ramírez hacía del CECUT tanto un blanco como una arma.²² Irónico en su evocación del mercado de bienes raíces, el título era una escalofriante invocación del siglo próximo, con su previsible crecimiento poblacional acelerado. *Century 21* sembró una sospecha sobre los resultados del modelo de progreso modernista materializado en el CECUT mismo.

Hubo otras moradas, más privadas, que parecieron refugios de la memoria. En *La casa de la lluvia de Cora*, Ernest Silva reunió la dualidad jungiana de albergue y pasaje. En el Museo de los Niños de San Diego, una casa pintada vibrantemente con un bote de remos amarrado junto a ella, echaba de menos a su compañera en la Casa de la Cultura. Formando un espacio para contar historias y pintar, *La casa de la lluvia de Cora* ofrecía una poética promesa de unión. En *Hogar: el santuario para lo familia(r)*, Mildred Howard inscribió una casa arquetípica en los interiores de la Estación Santa Fe. Aquí, en estos olvidados dominios de la labor afroamericana de los días alciónicos del tren, la proporción ideal y el perfil de la estructura rivalizó con las particularidades de su construcción. El marco de madera ensamblado rudimentariamente recordaba la hechura remendada de las barracas de los esclavos en las plantaciones; los muros de botellas azules evocaban los árboles de botellas y cercas creados para disuadir a los espíritus indeseados del Sur afroamericano. *Hogar* fue complementado con una segunda obra, *Del algodón al carbón... El último tren*, en un espacio adyacente, de verdes paredes patinadas por el tiempo. Bajo una sanguínea luz teatral, un furgón de equipaje cargado con algodón en rama yacía colocado sobre una superficie de carbón fracturado. Con el uso de materiales, Howard trazó, callada pero insistentemente, una jornada desde los campos de algodón de un Sur previo a la Guerra Civil, a las estaciones de tren del explotador capitalista del Norte.

Evocando el activo ir y venir tras el estruendo del tren, el carro de Howard se encontraba desconcertantemente inmóvil. La fijeza en *Del algodón al carbón... El último tren* fue el vínculo con una serie de trabajos que sugirieron una imaginería de paso interrumpido. Proponiendo cruzar por completo, John Outterbridge fraguó una pared anversa en el CECUT. El plano de acero se extendía desde el espacio furtivo de los interiores del edificio, donde el techo comienza su ascenso, hasta un aislado santuario en el jardín, transgrediendo emblemáticamente la membrana de vidrio. En un acantilado desde donde se domina el mar, en Playas de Tijuana, los botes en ruinas de Helen Escobedo, armados de catapultas y llamados El Topo, El Sapo y El Pollo parecían asaltar la barricada a la cual estaban dirigidos.

Pero el barco que constituía una imagen de travesía trastornada, sin fin, y que inexorablemente confrontó las mentiras de la historia, rondaba a cierta distancia de la frontera. Dentro de las cristalinas paredes del Museum of Contemporary Art, en el centro de San Diego, donde convergen el tren y el tranvía y la bahía se ve con claridad, Carlos Aguirre creó una barcaza que no encontrará puerto. Suspendida por contrapesos de cenizas humanas, huesos, arena volcánica, la delicada nave llevaba un cargamento ligero: listas de nombres, lugares, fechas. Selladas en bolsas que contenían las evidencias, las páginas eran una relación de los miembros del Partido de la Revolución Democrática asesinados entre 1988 y 1994 –“ninguno”, el título explicaba, “por razones políticas”.

8

37

38

26

1

45

* ⁸Richard W. Amero, "The Southwest on Display at the Panama-California Exposition," *Journal of San Diego History* (Fall 1990), 187.

⁹Voltaire, *Candide* (New York: Airmont, 1966), 55-56.

¹⁰Deborah Small, excerpt from a book in progress, 1994.

¹¹Ibid.

¹²Ibid.

¹³Janet Koenig and Greg Sholette, *disLOCATIONS*, pamphlet, San Diego, 1994.

¹⁴Ibid.

¹⁵Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Random House, 1993), 131-32.

¹⁶See Judith McWillie, *James Luna: Two Worlds/Two Rooms* (New York: INTAR Gallery, 1989), 3.

¹⁷This was a recollection recorded by Gladys L. Lofink.

¹⁸The word "bedlam" was suggested, in another context, by Hal Foster, "Subversive Signs," *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), 108.

¹⁹Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 60.

²⁰See Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968), 1-128.

²¹David Jurist, exhibition statement, Children's Museum of San Diego, 1994.

²²Vito Acconci, "Public Space in a Private Time," *Critical Inquiry* (Summer 1990), 918.

²³Foster, 100.

Fue Terry Allen quien concibió literalmente, así como simbólicamente, romper con el control de la barda. Las “unidades móviles para la libre expresión” de *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA* apaciguaron los anhelos que impregnaron la exhibición. Camionetas que evocaban la fluidez de las autopistas de San Diego y la progresiva movilidad del migrante de Tijuana con perspectiva empresarial, fueron estacionadas los fines de semana a escasamente tres metros de distancia una de la otra, en Playas de Tijuana y en el trecho del parque estatal Border Field, antes llamado Friendship Park [Parque de la Amistad]. Identificadas aún con el logotipo de la distribuidora de refrescos y la empresa limpiadora de alfombras a las que pertenecían, los vehículos permitían el acceso del espectador/participante a las plataformas en el techo, por encima de la altura de la barda que se hace aquí transparente ante el infructuoso reconocimiento de las imágenes de reconciliación del pasado que evoca este lugar. Fuera del alcance del velo tejido de acero, se pudieron entonar canciones, tocar música, contar memorias y pronunciar discursos. La valla aquí ha sido cuidadosamente cortada a la medida por el US Army Corps of Engineers, para perfilar y dividir, de norte a sur, otro de los obeliscos erigidos hace cien años —un tótem guardián del territorio, marcado con letras romanas grabadas en la piedra.

• • •

¹Neil Morgan, “A Swede discovers a Tijuana train station”, *The San Diego Union-Tribune*, 21 de agosto de 1994, p. B2.

²*Ibid.*

³Roberto Salas, testimonio para la exposición, Kruglak Gallery, MiraCosta College, Oceanside, California, 1994.

⁴Anjelica Maria Ruano Lomeli, “The Radios of My Childhood”, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, *ESL: tonguetied/lenguatrabada*, panfleto de la exposición, Boehm Gallery, Palomar College, San Marcos, California, 1994, p. 3.

⁵Véase Daniel D. Arreola y James R. Curtis, *The Mexican Border Cities: Landscape Anatomy and Place Personality*, Tucson, University of Arizona Press, 1993, pp. 100-01; y Pablo Bransburg, “Remembering Agua Caliente”, *The San Diego Union-Tribune*, 9 de octubre de 1994, pp. H2, 8, 10.

⁶Véase Abe Opincar, “Tijuana can thank the Spanish Civil War for one of the finest high schools in Mexico”, *San Diego Reader*, 24 de marzo de 1994, pp. 1, 18.

⁷Richard W. Amero, “The Making of the Panama-California Exposition 1909-1915”, *Journal of San Diego History* (invierno 1990), p. 1.

⁸Richard W. Amero, “The Southwest on Display at the Panama-California Exposition”, *Journal of San Diego History* (otoño 1990), p. 187.

⁹Voltaire, *Candide*, Nueva York, Airmont, 1966, pp. 55-56.

¹⁰Deborah Small, extracto de un libro en preparación, 1994.

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*

¹³Janet Koenig y Greg Sholette, *desUBICACIONES*, panfleto, San Diego, 1994.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Random House, 1993, pp. 131-32.

¹⁶Véase Judith McWillie, *James Luna: Two Worlds/Two Rooms*, Nueva York, INTAR Gallery, 1989, p. 3.

¹⁷Así lo recordaba Gladys L. Lofink.

¹⁸Walter Benjamin, *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, traducido por Harry Zohn, Nueva York, Schocken, 1969, p. 60.

¹⁹Véase Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 1968, pp. 1-128.

²⁰David Jurist, testimonio para la exposición, Museo de los Niños de San Diego, 1994.

²¹Vito Acconci, “Public Space in a Private Time”, *Critical Inquiry* (verano 1990), p. 918.

²²Hal Foster, “Subversive Signs”, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, p. 100.

UNA LINEA
ES UN CENTRO
QUE TIENE
DOS LADOS...

Cuaubtémoc Medina



Site detail • Detalle del sitio
Colonia Libertad

LA MURALLA CHINA, EL MURO DE BERLIN, LA LINEA MAGINOT, LOS FUERTES coloniales del Caribe, los complejos subterráneos de los guerrilleros vietnamitas... Cuando las fortalezas caducan se convierten en sitios de visita melancólica, en monumentos a la vulnerabilidad o la terquedad. No sería descabellado decir que el hecho mismo de contemplarlas por ambos lados es evidencia suficiente de su muerte política: han dejado de ser demarcaciones para pudrirse bajo la forma del monumento, dejan de ser contenedores para ser atracciones turísticas.

“Visitar” la frontera entre México y los Estados Unidos, mientras es una herida más viva que nunca, tiene algo de paradójico. Pero era eso lo que acababa por ocurrir, una y otra vez, a resultas de convertir esa línea quebrada de láminas oxidadas, patrullas paramilitares y alambres de púas en el centro geográfico y simbólico de una exposición artística como inSITE94. Antes de poder juzgar siquiera sus resultados, hay que convenir en que la exposición tenía como consecuencia dar lugar a un nuevo uso de la línea fronteriza. Los espectadores de inSITE94 cruzábamos por “San Ysidro procedentes de Tijuana” no como el emigrante que salta *al otro lado*, de una ilegalidad a otra, o entre dos condenas económicas, ni como los habitantes reales y mitológicos que van y vuelven en busca de gasolina, fayuca, marihuana, tequila, amores o trabajo. Ibamos y veníamos como espectadores artísticos: seres adheridos al tiempo y abstraídos de la realidad inmediata. Ibamos de ahí para allá para ver las piezas de una exposición y tratar de articularla como un todo en la cabeza, y para interpretar la línea divisoria entre México y los Estados Unidos como uno de los materiales inscritos en una multitud de obras, y así retrazarla como objeto poético y vertedero de historia. Se me concederá que esa transgresión de los usos y lectura corrientes de los objetos es lo mínimo que hemos de esperar de un género como el de la instalación, de la que podría sostenerse que es la reiterada comprobación de que el ser de las cosas es un resultado de sus condiciones de observación y aparición, y no algo eternamente convenido y establecido en todo lugar y en todo tiempo, o de los proyectos *in situ*, que hacen aparecer los signos de un lugar que la mirada corriente cree invisibles, callados o improbables. Que la frontera debía ser sometida, en este caso, a una serie de acometidas destinadas a transfigurarla.

inSITE94 tenía que comprenderse como un todo definido por una escisión, así como Tijuana y San Diego son cada vez más *una* ciudad porque la línea que las separa es cada vez más obscena. Las obras que integraban la exposición tenían que juzgarse por la manera en que la línea divisoria quedaba momentáneamente convertida en el elemento común de una disparidad, por la forma en que su presencia suspendía, aun para sólo limpiarla de maquillajes, la realidad de la franja fronteriza. Claro está que la exposición no unía y reconciliaba más que de una manera abstracta, en pocas palabras *artística*, lo que es contradictorio y conflictivo en la realidad. Su función era tender un puente utópico (¿me morderé la lengua por decir ingenuo?) ahí donde los abismos se abren, y hacer comprensible y apreciable lo que en la realidad es multifacético e intolerable. Y más cuando a la *especificidad de lugar* que daba motivo a la muestra, vino a sumarse una *especificidad temporal* crucial para la historia fronteriza. inSITE94 fue el interludio entre el asesinato del candidato oficialista del PRI mexicano, Luis Donald Colosio, en la California del sur y el voto a favor de la enmienda 187 en la California del norte. Entre la autoviolencia engendrada por un sistema político gangrenado, y la regresión racista de una economía militar que sufre una crisis debida a su victoria planetaria.

Si esa situación se cumplía, si inSITE94 era algo más que un *festival*, la expresión de un orgullo localista en ciernes, o un aparato decorativo de la internacionalización capitalista que es el TLC, la transfiguración de la frontera podría ser un principio crítico. ¿Es que acaso las reglas del juego de la exposición generaron algunas vertientes comunes entre obras y artistas tan diversos, ya por la imantación del lugar o por la coincidencia

THE GREAT WALL OF CHINA, THE BERLIN WALL, THE MAGINOT LINE, COLONIAL FORTS in the Caribbean, the Vietnamese networks of underground tunnels... When fortresses fall to ruin, they become places for melancholy visitation, monuments to vulnerability or to obstinacy. Our very ability to view them from both sides is sufficient evidence of their political demise. They have ceased to be territorial markers and are now moldering monuments. No longer delimiters, they have been converted into tourist attractions.

A “visit” to the border between Mexico and the United States holds something of the paradoxical: this laceration, which is more vulnerable and exposed than ever before, is becoming stronger rather than withering away. This jagged line of rusted sheet metal, paramilitary patrols, and barbed wire has been transformed into the geographic and symbolic center of an art exhibition – inSITE94. In appraising the exhibition’s end results, one must concede that one outcome was to introduce a new use of the border line. As spectators of inSITE94, we crossed from Tijuana to San Ysidro, not like the immigrant who, leaving one economic plight behind merely to enter another, shifts between illegalities, nor like the real and mythological residents who come and go in pursuit of gasoline, contraband, marijuana, tequila, love, or employment. We came and we went as an artistic audience: beings at once grounded in and withdrawn from present reality. We moved from here to there to see pieces on exhibit and to try to articulate them as a whole in our mind’s eye, to interpret this dividing line between Mexico and the United States as one of the materials woven into this multitude of works, and thus to retrace the line as the stuff of poetry and as a causeway of history. This transgression of current usages and readings of objects is the least we may expect from a genre such as installation art, an ongoing confirmation that an object’s essence lies in the conditions under which it appears and is observed; that essence is not predetermined for all places and all times; that projects *in situ* evoke features in a location which the ordinary glance finds invisible, silent, or improbable; that the border should be surrendered to just such a sequence of assaults destined to transfigure it.

inSITE94 must be understood as a whole defined in terms of disjuncture, just as Tijuana and San Diego come ever closer to being *one* city because the line that separates them grows increasingly obscene day by day. Each work in the exhibition had to be judged in terms of how it momentarily converted this dividing line into a common element in dissimilarity, how it suspended the reality of this strip of borderland, if only to wipe away its cosmetic mask. Clearly this exhibit could not unite or reconcile in any but an abstract way – that is, in an *artistic* way – all that is contradictory and conflictual in reality. Its function was to extend a utopian bridge (dare I say a naive bridge?) there where the abyss opens, and to make recognizable what in reality is multifaceted and unapproachable. Even more, when the specifics of the site inspired the work, a temporal specificity was brought into play as well, an element crucial to the border’s history. inSITE94 came as an interlude between the assassination of the official candidate of Mexico’s PRI party, Luis Donaldo Colosio, in the California south of the border and the passage of Proposition 187 in the California to the north – between the self-inflicted violence fostered by a gangrenous political system and the racist relapse of a military economy undercut by its own successes worldwide.

This being the case, inSITE94 was far more than an art festival, an expression of budding local pride, or a decorative footnote to the capitalist internationalization embodied in NAFTA. This transformation of the border could be a critical beginning. Did perhaps the exhibition’s rules of the game engender some common approaches among such a diversity of works and artists, either through the magnetism of the site or through curatorial coincidence? Or did the exhibit plunge irremediably into the undifferentiated amalgam of a collective?

**A LINE IS
A CENTRAL
POINT WITH
TWO SIDES...**

*Translated by
Sandra del Castillo*

*curatorial? ¿O es que se despeñaba, irremediablemente, en la amalgama indiferenciada de una colectiva?

El Aqueronte

Primera coincidencia: la elegíaca. Con un dejo simbolista, varios de los artistas remitieron a la frontera como pasaje fúnebre, como viaje sin destino ni retorno, como momento de colindancia con la muerte. A despecho de las narraciones populares o las historias oficiales, que en México y Estados Unidos suelen aderezar la frontera con narraciones épicas, los artistas la imaginan como sitio *de pesada y colgante disolución*. Carlos Aguirre marcó la pauta con una instalación que remitiendo a la imagen tardo-romántica del buque de los muertos levantaba un monumento a los varios cientos de asesinados políticos de los años 1988-1994 en México. Quizá esa congelación y opacidad de la historia, la visión de una falta de alternativas ataviada de reclamos fantasmales, se exprese en ésta y en otras obras por medio de la imagen de pesos muertos suspendidos en el aire. Así, Abraham Cruzvillegas remitía también a la dificultad de respirar con dos bosques paralelos de cadáveres de colibrís e inhaladores para el asma que se alzaban desde el suelo mediante delgados tallos de alambre; Eugenia Vargas se hacía eco de la muerte industrial colgando del techo una especie de filtro de carbón descomunal, y Nancy Rubins incrustó un coágulo de enormes partes de avión desechadas en la fachada del Museum of Contemporary Art, San Diego, chatarra que hacía referencia a la historia de una ciudad construida sobre las alas de la maquinaria económica de la industria de la Guerra Fría. Uno no podía dejar de pensar que en la tendencia a colgar objetos en situaciones de inestabilidad los artistas hacían eco de la ambivalencia entre lo etéreo de la presencia de las víctimas y la gravedad de los cadáveres. Yolanda Gutiérrez expresó esa duplicidad con su decoración de la bóveda de la Estación Santa Fe en San Diego. Por sobre las cabezas de los pasajeros, Gutiérrez hizo pender una serie de nubes construidas de alambre y lo que a primera vista parecían ramas carbo-nizadas. Lo que pasaba desapercibido como una inocua decoración, se cargaba de sentido cuando, al cabo de unos instantes, el espectador se percataba de que esos materiales eran huesos.

Si bien muchas de estas evocaciones convergían en la estación de trenes de Santa Fe, en San Diego, todas remitían al no-lugar que, como sitio de tránsito, evoca la situación fronteriza. Aunque atada también a las imágenes de inmundicia y detención, la instalación de Silvia Gruner, localizada en una sección de la muralla divisoria en la colonia “Libertad” de Tijuana, aspiraba a señalar esta muerte del paso por la línea divisoria como impredecible recomienzo. Sobre la cerca misma, en un páramo donde muchos inmigrantes hacen un último descanso antes de emprender la carrera para ingresar a Estados Unidos, Gruner colocó en línea una serie de taburetes donde descansaban reproducciones artesanales de la famosa *Tlazoltéotl* de jade del Dumbarton Oaks Center. Más allá de las dudas acerca de la autenticidad de esta estatuilla, sublimadas en el hecho mismo de que la artista trabaja con copias tomadas de lo que es una “falsificación” popular, Gruner se ha venido remitiendo a esta figurilla para resaltar algunos de los rasgos de la *diosa comedora de inmundicias* del panteón mexica: la conexión entre suciedad corporal y perdón, entre putrefacción y parto, entre libido y renovación cultural. Quizá por esta remisión al pasado, la pieza de Silvia Gruner ofreció una visión del paso al otro lado como dolorosa metamorfosis. Los inmigrantes que cruzaron la frontera encontraron en este hueco del camino una figura protectora, un acompañamiento para el descanso, que es al mismo tiempo último talismán de la cultura que dejaban y recipiente de confesiones y temores de la diáspora. Prueba de su éxito fue que algunos policías migratorios invadieron momentáneamente el suelo mexicano para intentar robársela, y que varios de los migrantes, a pesar de la prisa y ligereza de equipaje que su paso implica, también corrieran con ella bajo el brazo.

The Acheron

The first coincidence: mourning. With an edge of symbolism, several of the artists referred to the border as a funereal passage, as a voyage with no destination and no return, as a momentary contact with death. In defiance of popular narratives and official histories in Mexico and the United States that tend to embellish the border with epic accounts, these artists have envisioned it as *oozing decay*. Carlos Aguirre marked the path with an installation reminiscent of the late-romantic image of the ship of the damned. He raised a monument to the several hundred victims of the political assassinations that took place in Mexico between 1988 and 1994. Perhaps this freezing of history, this vision of an absence of alternatives overlaid with ghostly reclamations, is expressed in this and other pieces through the imagery of dead weights suspended in the air. Thus Abraham Cruzvillegas referred as well to asphyxiation in his parallel forests of hummingbird skeletons and asthma inhalers rising from the ground on thin wire stems. Eugenia Vargas evoked death in the industrial workplace by hanging an unusual carbon filter from the ceiling. And Nancy Rubins encrusted the facade of the Museum of Contemporary Art, San Diego with a coagulation of huge discarded airplane parts, scraps of steel that speak of the history of a city constructed on the wings of the cold war's economic machinery. One cannot help but think that in their tendency to hang objects in unstable situations, the artists were echoing the ambivalence between the ethereality of the victims and the weight of the skeletons. Yolanda Gutiérrez expressed this twofold nature in her adornment of the vaulted ceilings inside the Santa Fe Depot. Far above passengers' heads, Gutiérrez suspended a series of clouds constructed of wire and what at first glance seemed to be fossilized branches. What passed nearly unnoticed as an innocuous decoration was charged with meaning when the viewer realized after a few moments that these were not branches—they were bones.

These evocations all called to mind that non-place/transit-place which is the border. Although also linked to the themes of filth and detention, the installation by Silvia Gruner, located along a section of the wall in Tijuana's Colonia Libertad, aspired to demonstrate that this death of passing over the line is really an unpredictable new beginning. At the border fence itself, on a rise where a calculated oversight left an opening in the wall, many migrants stop for a brief rest before commencing their dash into the United States. Here Gruner placed a line of stools on which sat reproductions of the famous jade Tlazoltéotl from the Dumbarton Oaks Center. The authenticity of the statue was an irrelevant issue here; the artist made copies of a popular "fake." Gruner selected this figurine because of the characteristics of the filth-eating goddess of the Mexican pantheon: the connection between bodily filth and pardon, between putrefaction and birth, between libido and cultural renewal. Through this referent from the past, Gruner's piece offered a vision of passage to the other side as a painful metamorphosis. The migrants who crossed the border encountered in this niche a protective figure, a companion for their rest, and at the same time a last talisman of the culture they were leaving behind and a receptacle for their confessions and their fears of diaspora. Evidence of this work's success, some members of the Border Patrol made quick incursions into Mexican territory in attempts to steal the figurines, and many migrants, despite their haste and their need to travel light, went on their way with a small goddess under the arm.

The Fly in the Bottle

If we could assume for a moment that time could stand still, the border line could be visualized as a closed circle, with its two sides forming an enclosure. Following a variety of different pathways, several works in the exhibition converged on the idea of a circular,

45

6

33

42

34

29



Yolanda Gutiérrez *Just Passing Through • De paso*

* *La mosca en el frasco*

En concordancia con una imagen detenida del tiempo, la frontera puede cerrarse y evocar un círculo, y sus paredes adoptar la forma del encierro. Por multitud de vías, varias de las obras de la exposición convergieron en la idea de un movimiento circular y reiterativo, como si de los enclaves nacional y regionales que se solidifican a fines de siglo en la niebla de la internacionalización se siguiera una impaciencia cultural carente de cauces y vías de escape. La libertad aparece en negativo, como libertad acotada: “Se te da un marco en donde te dejan vagar”, como indicaba Yukinori Yanagi con su obra *Vagamundos*, donde en un cuadrado trazado en el suelo, el artista siguió los pasos de una hormiga pintando con pastel su rastro, siempre y cuando aquella no se saliera del contorno. La aparente movilidad se revela como neurosis inescapable que lejos de reivindicar, como algunas obras de los setenta, la particularidad del camino, subraya con su chocar y chocar contra el límite la fragmentación y la clausura. Por su parte, Val Valgardson construyó en el Natural History Museum del Parque Balboa una máquina que seguía los desplazamientos de unas cucarachas encarceladas en su seno, como si ellas pudieran convertirse en un cerebro inconsciente que gobernaba un dispositivo de tiranía biónica. En ambos casos, en esos animales se ponía en práctica una permisividad aparente, que se revelaba como opresión disfrazada de esparcimiento.

Metáforas sociales, estas ruinas circulares combinaban su pesimismo de fondo con una imagen exterior de relajo y juego. El tren de juguete de Diego Gutiérrez Coppe recorría obstinadamente los espacios divididos de un salón de clases para toparse con un muro, desde donde reiniciaba el viaje en reversa hasta chocar en el cuarto opuesto. El anti-tren giratorio de Ulf Rollof remedaba esos juegos populares de hace seis décadas en que uno se sentaba en un vagón donde transcurrían por las ventanas paisajes alpinos. Rollof quería con ello referirse a la imposibilidad de dejar de lado sus ojos de sueco, pero de hecho hacía pensar en la manera en que la imagen de la naturaleza europea filtra nuestras fantasías, como lo prueban los muchos miles de Caspar Friedrich que los pintores de domingo fabrican en México. Debajo de la diversión del juego de feria se trazaba una fijación. La obcecación sádica del dolor reiterado, presentada por medio de disciplinas cíclicas de dolor e incomunicación, tenía un lugar preferencial en la obra de Dennis Oppenheim. La bombástica alegoría mecánica de *La última danza* de Oppenheim, donde unos nopales mecánicos sucumbían a una melodramática aproximación suicida, tenía en medio de su estrépito el tono quejumbroso de esa lírica muy mexicana de los amores nefastos e inescapables.

El déspota/mediador

Una de las obscenidades del presente es que los dispositivos comunicativos suelen opacar a los supuestos emisores y receptores. El medio resplandece porque es un eje autoritario. Los “diálogos” son ejercidos bajo la condición de subrayar el aparato a costa de los contenidos: la sociedad sólo se encarna en el *mercado*, la conversación requiere dueto autista del *Internet*, la intimidad sólo se alcanza en el *talk show*, la “democracia” es la salvaguarda de una clase profesional de la política. Es el paroxismo del interface, la epifanía del “comunicador”, la era del curador.

A pesar de algunas fantasías de disolvencia de los límites el común denominador de las obras de inSITE fue exacerbar, estetizar, decorar y ampliar hasta la ironía las estructuras mediadoras. Ese recurso adoptaba, por igual, las formas más delicadas y las más estridentes. La forma en que Sofía Táboas trazaba los hilos de luz solar de los espacios arquitectónicos de la Casa de la Cultura Municipal de Tijuana con cortinas resplandecientes de cuentas azules de plástico, respondía a ese principio de materializar los límites evanescentes. El hecho de que esas esferas de plástico fueran bolitas de elásticos para el pelo, y siendo el

repeating movement, as if these national and regional enclaves that are becoming more rigidly defined in the current flurry of internationalization obey a cultural imperative that offers no routes of escape. Freedom emerges as a negative, as in freedom cut short. “A frame is now given to you, in which you are left to wander,” Yukinori Yanagi suggested with his work *Wandering Position*, a square outlined on the ground, within which the artist traced an ant’s perambulations in pastel, always curtailing the ant’s movements to keep it within the square. What appears to be free movement is unmasked to reveal inescapable neurosis. Far from confirming the individuality of a chosen path (the message in many works dating from the 1970s), Yanagi’s work uses this continuous crashing up against barriers to underscore fragmentation and confinement. As his contribution, Val Valgardson constructed a mechanism in the Natural History Museum in Balboa Park that was activated by the movement of the roaches confined within it, as if these insects had become an insentient brain controlling a tyrannical bionic device. In both works, the insects presented the illusion of free movement, which was then unveiled to reveal oppression overlaid with a thin veneer of playfulness.

As social metaphors, these circular ruins combined their deep-seated pessimism with an exterior appearance of relaxation and diversion. Diego Gutiérrez Coppe’s toy train obstinately traversed the divided spaces of a classroom, only to run, time and time again, into a wall. Ulf Rollof’s revolving anti-train mimicked the rides popular about sixty years ago: people sat in a tram and alpine scenery flashed by the windows. Rollof’s objective was to convey the impossibility of holding his Swedish perspective in abeyance, but this work had another outcome: it forced us to realize how the European way of seeing the world filters our imaginings, as evidenced by the thousands of Caspar David Friedrichs that Sunday artists turn out in Mexico. Beneath this superficial reference to a circus ride lay hints of a fixation. A sadistic, recurring torment, represented by alternating cycles of pain and mutism, emerged in the work by Dennis Oppenheim. The bombastic mechanical allegory of *The Last Dance*, where mechanical cacti succumbed to a melodramatic approximation of suicide, held within its clangor the plaintive undertones of that quintessential Mexican melody of improbable but inescapable love.

The Despot/Mediator

One obscenity in our modern world is that devices designed for communication tend to cloud our emitters and receptors. A communications medium stands out as an axis of authoritarianism. “Dialogues” take place on condition that the means be more important than the content: society takes on substance only via the marketplace; conversation occurs through an autistic duet on the Internet; intimacy can only be achieved on a talk show; “democracy” is the safeguard of a professional class of politicians. We live amidst the paroxysm of interfaces, the epiphany of the “communicator,” the era of the curator.

Despite some visions of dissolving borders, the common denominator in the works presented in inSITE94 was an emphasis on structures of mediation and distribution, making them esthetic, decorating them, and extending them to the point of irony. This message was communicated through both excessively delicate and wildly strident means. The tracings of sunlight across the expanses of the Casa de la Cultura Municipal in Tijuana that Sofía Táboas achieved with her shimmering curtains of blue plastic beads responded to this principle: the materialization of evanescent borders. The fact that these plastic spheres were from hair ribbons, combined with the fact that hair itself is a metaphor for an infinitesimal line, may make the image clearer, especially since hair as a metaphor for physical existence recurs in a multitude of works by women artists. Another Mexican contributor, Gabriela López Portillo, presented what remains her most significant work: an enormous ladder of woven hair that symbolizes precisely the impossibility of ascending.

36

56

10

28

49



Dennis Oppenheim *The Last Dance* • *La última danza*

7

24

cabello mismo una metáfora de una línea infinitesimal, quizá haga más clara la imagen, siendo que a últimas fechas el cabello como sustancia de la corporeidad ha venido recurriendo en multitud de obras de artistas mujeres. Otra mexicana, Gabriela López Portillo, presentó la que hasta el día de hoy es su obra más significativa: una enorme escalera tejida con cabellos que, precisamente, ejemplifica la imposibilidad de la ascensión.

En el otro extremo, estuvieron quienes expusieron la distancia como magnitud insoportable. Robert Therrien construyó una gigantesca mesa con sillas proporcionada a la enorme altura de las bodegas de la Estación Santa Fe, confrontando al espectador con la sensación de que lo más familiar se tornaba ajeno, a contracorriente de una larga iconografía que señala la mesa como metáfora de la inmediatez y la convivencia. Pero, sin duda, fue Terry Allen quien articuló con mayor claridad el problema. *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA* era un ejemplo cabal del fetichismo mediático. De cada lado de la frontera, a unos cuantos pasos, Allen colocó dos camionetas con altoparlantes en que los visitantes podían sentarse a conversar sobre una plataforma. El hecho de que sólo a través de magnavoces pudiera establecerse la calidez de la “proximidad”, que este diálogo a gritos pudiera ser reconfortante, era devastador. En ese exceso se revelaba la forma en que nuestros oídos sólo están ya capacitados para responder al tono y las maneras de la voz del amo.

Arqueologías

Naturalmente, la exposición invitaba a hacer presentes las historias enterradas del binomio Tijuana-San Diego. El riesgo, claro, era caer en la tentación del compendio monumental: tratar de dar forma sensible a lo que sólo la confrontación de discursos políticos e históricos vivos puede formular, la imagen general de la sociedad y sus actores, la representación de sus narrativas de vasto alcance. Si algo puede decirse en favor de esos monumentos efímeros que son las instalaciones es que, a diferencia de otras formas de escultura pública, se desvanecen casi instantáneamente. Por fortuna, la tónica fue resolver problemas puntuales: intervenciones que intentaban restaurar un significado local.

Anyá Gallaccio y Allan Kaprow, que trabajaron en el antiguo balneario-casino de Agua Caliente en Tijuana, optaron por ironizar sobre las imágenes enterradas de poder y lujo que perduran en ese lugar convertido en centro escolar. Tanto Johnny Coleman como el argentino Enrique Ježik quisieron evocar, en las bodegas de la Estación Santa Fe, las historias encerradas del trabajo ferroviario: Coleman resucitando las memorias congeladas en los objetos abandonados en el almacén de equipajes, y Ježik esculpiendo no la visibilidad del producto, sino la tortura física del trabajo. Lo común de estas piezas es que actuaban en la medida en que un significado histórico flotaba en un sitio, pero requería de ayuda para manifestarse. Muy distintas eran las estrategias de quienes quisieron traer a cuento ya no lo inconsciente, sino lo francamente acallado y deliberadamente borrado de la memoria. Entonces las intervenciones tenían que obrar transformando el lugar con un choque abrupto. José Bedia, por ejemplo, se aprovechó de la forma en que los edificios del centro de San Diego imitan la arquitectura católica novohispana para restaurar la presencia negada de los afroamericanos y los habitantes indígenas. La Estación Santa Fe es una iglesia hasta en el nombre, pero carece de una portada iconográfica. Bedia decidió pintársela, personificando el conflicto entre el crecimiento del ferrocarril al oeste y los pueblos indígenas, mediante una pictografía acerca de los dioses afrocubanos Ogun y Ogtsi, enmarcados con los nombres de John Henry, mítico trabajador ferrocarrilero, y los de los pueblos indígenas de la región. Así como la obra de Bedia, *Century 21*, la vivienda proletaria que Marcos Ramírez ERRE erigió frente al Centro Cultural Tijuana pregonaba la forma en que las instituciones de la cultura encubren una historia violenta con una careta civilizada en forma arquitectónica.

At the other extreme were artists who portrayed distance as unbearable. Robert Therrien constructed a gigantic table and chairs scaled to the dimensions of the vaulted Santa Fe Depot. This work evoked in the spectator the sensation that the most familiar objects were suddenly alien, in direct counterpoint to the sense that a table is a metaphor for immediacy and togetherness. But without doubt it was Terry Allen who most clearly articulated this dilemma with the two loudspeaker-equipped vehicles—a few feet apart, one on each side of the border—of *CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA*. The fact that only via a sound system could the warmth of “proximity” be established, and that this booming dialogue could be comforting, was devastating. Communication pushed to the extreme discloses how our ears are attuned solely to the pitch and inflection of the master’s voice.

39

2

Archaeologies

The exhibition naturally invited the inclusion of unearthed histories of the Tijuana-San Diego binomial. Of course, there was an inherent risk here of falling victim to a monumental overview, trying to give tangible form to something that only exists in the interplay between political and historical dialogue: a comprehensive picture of the society and its actors, and an encompassing representation of their narratives. If there is something to be said in support of these ephemeral monuments—installation art—it is that, unlike other forms of public sculpture, they vanish almost immediately. Luckily, the tendency in the exhibition was to deal with specific issues through interventions that attempted to recreate a local meaning.

For example, Anya Gallaccio and Allan Kaprow, working in the former Agua Caliente watering hole/casino in Tijuana, cast an ironic eye on the images of power and luxury still embedded in this structure, now converted into a school. If Johnny Coleman resuscitated memories frozen in objects abandoned in the baggage room of the Santa Fe Depot, in a storage room Enrique Ježik sculpted, not the visible product, but the physical strain of the trainman’s labor. While those pieces addressed a historical meaning that permeated the site but needed outside assistance to become manifested, very different strategies emerged among the artists who alluded to something explicitly silenced and deliberately erased from memory. The works had to transform their respective sites with a dramatic interjection. José Bedia, for example, exploited the way that the buildings of downtown San Diego mimic the architecture of Catholic New Spain to reestablish the obliterated local history of African-American and indigenous peoples. The Santa Fe Depot is churchlike even in its name, but lacks the typical church portal of religious icons. Bedia determined to give it one. On yellow canvas stretched taut across the station’s facade, Bedia personified the conflict between the westward sweep of the railroad and the native peoples of the southwest in pictographs of the Yoruba god of war and iron, Ogun, and Ogtsi, god of hunting, bow and arrow, side by side the names of John Henry, mythic African-American laborer on the railroad, and of Native American peoples of the region. Like Bedia’s work, *Century 21*, the working-class dwelling built by Marcos Ramírez ERRE in front of the Centro Cultural Tijuana, exposed the way that culture’s institutions can disguise a violent history with an architectural veneer of civility.

16

17

41

40

32

21

War Games

In introducing works of art into the supercharged context of border reality, inSITE94’s artists faced an implicit challenge: they had to avoid giving the impression that the assembled works would express the voices of particular social groups or that art is a means of indoctrination. The works of Ramírez, Gruner, and Allen resisted any collapsing



Chris Burden A Tale of Two Cities • Historia de dos ciudades

53

48

1

Juegos de guerra

Debido a la trampa de ocupar con obras artísticas un contexto sobrecargado de signos como la realidad fronteriza, inSITE94 implicaba un reto para los artistas: evitar la ilusión de que las obras expresaban la voz de los grupos sociales o la creencia de que el arte es un medio de comunicación sin más. Las obras de Ramírez, Gruner o Allen compartían la preocupación por no reducir la recepción de las obras a su mera *lectura*, sino que propiciaban una intervención política en las vías de la circulación y la práctica. La dificultad de muchas obras era, precisamente, cómo provocar en el lugar prácticas circunscritas, relevantes respecto al contexto histórico que las rodeaba, pero en cierta medida también abstractas.

¿Será por eso que el dispositivo recurrente en la muestra fue el juguete? ¿Acaso porque el juguete expone la condición del arte, la forma en que fabrica metáforas mediante prácticas encerradas bajo reglas locales y sin aparente conclusión? ¿O es por la analogía entre la libertad sin efectos del artista y la distensión inocua del juego?

La forma en que Olav Westphalen utilizó el péndulo de Foucault del San Diego Natural History Museum para derribar una hilera de juguetes de “proto-hombres” como queriendo trazar el lineaje de “eslabones perdidos” estaba cargada de referencias guerreras. Chris Burden, por su parte, con *Historia de dos ciudades*, desplegó una enorme maqueta de juguetes bélicos occidentales y fantasías tecno-apocalípticas japonesas que, al verse a través de unos binoculares, dejaban en el espectador la curiosa sensación de la complicidad.

Por supuesto, la gran interrogante es si esta exposición puede tener algún efecto más allá de alimentar la buena conciencia. Si las obras de inSITE94 están destinadas a actuar en esa realidad que invadieron por un instante, es porque sus espectadores, sobre todo los locales, así lo dispondrán. Yo, como fuereño, o sea *chilango*, no puedo saber cómo ni cuándo ocurrirá eso. Si acaso puedo suponerlo por algunos eventos.

Cuando visité Playas de Tijuana en 1993, los marines norteamericanos levantaban una muralla dentro del mar. Me recordaron esa historia de Herodoto, cuando Xerxes, enfurecido con las olas por haberle derribado un puente, las castigó con latigazos. Helen Escobedo construyó frente a esa muralla en la playa una serie de esculturas de malla de alambre que simulaban barcas armadas con catapultas, y las cargó con cocos. Era una respuesta simbólica: un juego de guerra desesperadamente latinoamericano. Para mí estaba claro que la exposición, como los torpederos de Escobedo no eran ni querían ser suficientes, que la muralla en el mar y en la tierra, en la vida material y las construcciones simbólicas, no se agacharía con la amenaza de los cocos. En 1994, cuando visité las catapultas, alguien había reemplazado los cocos por piedras.

...por tanto, una línea es un instante.

• • •

of their meanings into mere *readings*. Instead, they maneuvered to intervene politically in the structures and practices of circulation. The challenge faced by much of the art consisted of addressing the historical context while remaining largely abstract.

Could this be why the toy was the recurring motif in the exhibition? Perhaps because a toy exposes the nature of art, the way in which it constructs metaphors through practices constrained by local rules. Or is it because of the analogy between the artist's freedom and the innocuous unboundedness of the game?

The way in which Olav Westphalen used Foucault's pendulum at the Natural History Museum to knock down a circle of toy Australopithecus figures, as if to trace a line of "missing links," was charged with references to war. Chris Burden, in *A Tale of Two Cities*, mounted an extensive layout of Western war toys and Japanese techno-apocalyptic creations, which, when viewed through binoculars, gave the spectator the unexpected sensation of complicity.

Of course, the key question is whether this exhibition can have some impact beyond instigating a more full awareness. If the works presented in inSITE94 are destined to engage in this reality which they momentarily invaded, it is because the spectators, especially local residents, will make it so. As an outsider, a *chilango*, I cannot know how or when this will occur. But some incidents allow me to imagine how this might take place.

When I visited Tijuana-area beaches in 1993, the US military had just extended a barricade into the ocean. It recalled the story told by Herodotus of Xerxes, furious because the waves had demolished a bridge, flailing at the water in punishment. On the sands facing this same barricade, Helen Escobedo constructed a series of steel mesh sculptures to simulate boats armed with catapults, and she outfitted them with coconuts. Hers was a symbolic response: a desperately Latin American war game. In my view, this exhibition, like Escobedo's boats, was not, and was not intended to be, sufficient; the wall within the sea and on the land, in material life and in symbolic restrictions, would not yield to the threat of coconuts. In 1994, when I revisited these catapults, someone had replaced the coconuts with stones.

... and thus, a line is an instant.

• • •

53

48

1

SITEGEIST

Dave Hickey

THE SITE, GEOGRAPHICALLY SPEAKING, IS A JIGSAW PIECE OF THE NORTH AMERICAN continent's final slide westward, down through rugged foothills and coastal tundra to the Pacific—a dusty, coastal strip of the Great American Desert located north of the Gulf of California and south of Dana Point. Today, the site is a heavily populated, artificially inhabitable urban sprawl whose geographical extent is bisected by an invisible line running east and west, dividing the United States and Mexico. Not surprisingly, this geo-political line is not so invisible at all for its last twenty miles or so. It is marked by a tall, steel fence that winds its way westward through the local population until it slices, finally, across the perfect beach and disappears into the Pacific surf.

To the north of this fence, the American paradise of San Diego deploys itself in leisurely fashion around its perfect bay—a Peaceable Kingdom of parks, palms, zoos, quiet neighborhoods and idyllic beaches. Clustered up to the fence's southern face, the boisterous, improvisational sprawl of Tijuana blankets the hilly terrain with wood-and-tin-shanties, Mission stuccoes and fly-by-night postmodernities—a hotbed of lumpen-commerce in easy pleasure, garden furniture and plaster statuary (virgins, saints, shepherds, Quixotes, Donald Ducks and Bart Simpsons). Thus, obeying the paradox of border towns, the mercantile bustle of Tijuana is as distinct from the rest of Mexico as the garden paradise of San Diego is distinct from the rest of the United States. The two cities, in other words, are as distinct from their countries as they are from one another.

The city of Tijuana mirrors the United States, as a Mexican dream of northern commerce translated into Catholic Spanish. Across the border, San Diego mirrors Mexico, as an American dream of tropical Arcadia translated into Protestant English. So a lot comes together here: the desert and the Pacific, the historical heritage of Mexico and the United States, the linguistic heritage of Spanish and English, the religious heritage of the Reformation and Baroque Catholicism, the cultural heritage of Northern European romance and Southern European tragedy, all underlaid by the remnants of indigenous cultures, mixed and mirrored and mimicking one another in a thousand permutations: so the aristocratic hacienda culture of northern Mexico goes yuppie in La Jolla while the commercial bustle of Manhattan's 14th Street burns *muy caliente* on the Paseo de los Héroes.

So, nothing occupying this site is quite what it seems, nor quite where it should be, nor quite what it wishes to be; and, perhaps in recognition of this tangle of vanity and envy, of aspiration and emulation, of chauvinism and self-loathing, some thirty-eight cultural institutions on both sides of the border banded together to create *inSITE94: A Binational Exhibition of Installation and Site-Specific Art*. Under the aegis of this project, over a hundred artists created seventy-six works of art that were situated in locations scattered across the expanse of Tijuana and San Diego County, and if it did nothing else, this exhibition demonstrated the extent to which Geography has replaced History as the prime generator of art's anxiety in the late twentieth century.

Contemporary works of art that once sought to achieve cultural visibility by historical novelty now do so by virtue of their geographical eccentricity. Works of art that used to aspire to prophecy by being "ahead of their time" now aspire to "insight" by setting themselves at odds with their sites. Or, to state the case another way, we may regard the works in *inSITE94* as demonstrative of a vaguely Hellenistic cultural condition in which the fact that visual styles are not changing historically (as they have not, in any great degree, since 1970) has enabled the practice of Euro-American art to disperse itself geographically—even to the edge of the Pacific at confluence of the United States and Mexico.

As a consequence, the bulk of the work in *inSITE94* spoke in what is now the dominant mode of "international" artistic practice, although there are some distinctions

EL SITIO, GEOGRAFICAMENTE HABLANDO, ES UNA PIEZA DE ROMPECABEZAS DEL último deslizamiento de Norteamérica hacia el oeste, donde baja a través de accidentadas colinas y tundra costera hasta el Pacífico –una franja arenosa del gran desierto americano pegada al mar, localizada al norte del Golfo de California y al sur de Dana Point. Ahora el sitio es una urbanización irregular, densamente poblada y artificialmente habitable, cuya extensión geográfica es bisectada por una línea invisible que corre de este a oeste dividiendo a los Estados Unidos y México. Sin sorpresa para nadie, esta división geopolítica no es tan invisible en sus últimas veintitantas millas. Está marcada por una alta barda de acero que baja entre las poblaciones locales hasta cortar, finalmente, a través de la perfecta playa y desaparecer entre las olas del Pacífico.

Al norte de esta barda, el paraíso americano de San Diego se despliega ociosamente alrededor de su exquisita bahía –un Reino Pacífico de parques, palmeras, zoológicos, vecindarios silenciosos y playas idílicas. Apiñada al lado sur de la barda, la tumultuosa e improvisada extensión de Tijuana cubre su accidentado terreno con barracas de madera y lata, construcciones al estilo de misiones de estuco y sospechosas posmodernidades –un semillero de lumpen-comerciantes, muebles de jardín y estatuas de yeso (vírgenes, santos, pastores, Quijotes, Patos Donald y Bart Simpsons). Así, obedeciendo a la paradoja de los pueblos fronterizos, el bullicio mercantil de Tijuana es tan distinto del resto de México, como el jardín del paraíso de San Diego es distinto del resto de los Estados Unidos. Las dos ciudades, en otras palabras, son tan distintas de sus propios países como lo son entre ellas mismas.

La ciudad de Tijuana es un reflejo de los Estados Unidos que sueña con traducir el comercio norteamericano en catolicismo español. Al otro lado de la frontera, San Diego refleja a México, como un sueño de Arcadia tropical traducida en protestantismo inglés. De esta manera, muchas cosas se juntan aquí: el desierto y el Pacífico, la herencia histórica de México y los Estados Unidos, la herencia lingüística del español y el inglés, la herencia religiosa de la Reforma y el catolicismo barroco, la herencia cultural del romance del norte de Europa y la tragedia del sur europeo, todo sostenido por los restos de culturas indígenas, mezcladas, reflejadas e imitadas una a otra en miles de permutaciones. De este modo, la aristocrática cultura de la hacienda del norte de México se vuelve *yuppie* en La Jolla, mientras que el barullo comercial de la Calle 14 de Manhattan se hace *muy caliente* en el Paseo de los Héroes.

No todo lo que ocupa este sitio es completamente lo que parece, no exactamente donde debería estar, o lo que desearía ser; y, quizás en reconocimiento de este enredo de vanidades y envidia, de aspiraciones y emulación, de chovinismo y autocrítica, 38 instituciones culturales de ambos lados de la frontera se agruparon para crear *inSITE94: una exposición binacional de arte-instalación en sitios específicos*. Bajo la égida de este proyecto, más de cien artistas crearon 76 obras de arte situadas en sitios esparcidos a lo largo de la extensión de Tijuana y el condado de San Diego; y si no hizo nada más, esta exhibición demostró hasta qué punto la geografía ha reemplazado a la historia como el principal generador de ansiedad en el arte de fines del siglo XX.

Obras de arte contemporáneas que alguna vez buscaron alcanzar visibilidad cultural por medio de la novedad histórica, ahora lo hacen en virtud de su excentricidad geográfica. Obras de arte que aspiraban a ser profetas al “adelantarse a su tiempo”, ahora aspiran al “discernimiento” al colocarse en oposición a sus sitios. O, para decirlo de otra manera, podemos considerar los trabajos de *inSITE94* como muestras de una condición cultural helenista que, debido a que los estilos visuales no están cambiando históricamente (como no lo han hecho, en ningún modo, desde 1970), ha permitido al arte euro-americano dispersarse geográficamente –incluso hasta la orilla del Pacífico, donde confluyen los Estados Unidos y México.

SITEGEIST

Traducción por
Alejandro Rosas

29

of genre to be made. The Latin American artists in this exhibition, for instance, seemed more inclined to create work that aspired to the status of “public art” and, as a consequence, they tended to express themselves in a sub-idiom best described as “metaphorical modernism” – a practice in which representational images or objects are expected to take on a symbolic cultural signification for the general public. (Thus, Silvia Gruner attached iconic representations of a Mesoamerican goddess to the border fence in order to invest the entire context with symbolic significance.) The large majority of American and European artists, however, worked in the academic genre of “installation art” – practicing a brand of “allegorical postminimalism” that, bred on university campuses, imposes textual meanings upon accumulations and arrangements of unconstructed, ready-made, or slightly altered materials. (Thus, Albert Chong created a yin yang mandala of apples and oranges and expected us to textualize this assortment of fruit into the vernacular expression of difference: “apples and oranges.”)

15

Reading the statements that accompanied these works of art, however, we discover that a majority of these artists, regardless of the genre they espoused, regarded their contributions as “critical” or “political” statements – saw themselves as “interrogating” or “questioning” or “dramatizing” or “addressing” or “dealing with” specific cultural “issues” pertinent to their site – for the moral edification of their beholders. Thus, if we apply the distinction that Thomas Paine makes in *Common Sense*, between the functions of society and government (that society “promotes our happiness *positively* by uniting our affections,” while government promotes our happiness “*negatively* by restraining our vices”) the goals espoused by the bulk of these artists must, almost certainly, be characterized as governmental – less concerned with our “wants” than with our “wickedness,” to use Paine’s distinction.

The situation presented by the dialectic of the border, however, complicates this practice considerably since the definition of “wants” and “wickedness” tends to shift and shade as one moves from one side of the fence to the other. Works of art that dissent from a context on one side of the border, it seems, would simply disappear into a context on the other. As a consequence, in the process of exploiting sites on either side of the border, artists tended to theatricalize differences more often than they compensated for them and to exacerbate cultural oppositions more often than they transcended them. Two examples will suffice, one from each side of the border:

42

At the pristine, glass-and-steel edifice of the Museum of Contemporary Art in downtown San Diego, Nancy Rubins constructed a free-form cantilevered “junk sculpture” of used airplane parts that, in the artist’s words, appeared to grow out of the museum “almost like a fungus.” And, in fact, it did, extending its disheveled, intricate mass out into the air space of the surrounding sidewalk. In doing so, Ms. Rubins’ construction dramatized the prim, Euclidean atmosphere of downtown San Diego by infecting it with the improvisational élan of a Tijuana neighborhood. So much so, that, were Ms. Rubins’ piece installed across the border, it would simply disappear into the built environment, or someone would move into it, or set up a business in its shelter.

9

On the other side of the border at the Casa de la Cultura Municipal in Tijuana, Jean Lowe took a room in this refurbished school building and returned it to its classroom status. She filled the room with revised versions of the educational charts that usually hang in elementary schools in Mexico demonstrating the uses to which the bodies of animals can be put as food and clothing for human beings. Ms. Lowe’s revised charts critiqued this use of the living body and emphasized the sympathetic bond between human beings and other species that inhabit the earth. In doing so, the artist brought the Protestant rhetoric of the Peaceable Kingdom across the border to the Catholic

Como consecuencia, la mayor parte del trabajo de inSITE94 se expresó en lo que es ahora el modo dominante de la práctica artística internacional, aunque hay algunas distinciones genéricas que hacer. En esta exhibición, los artistas latinoamericanos, por ejemplo, parecían más inclinados a crear obra que aspirara al estatus de “arte público” y, como consecuencia, tendían a expresarse en un subidioma descrito en el mejor de los casos como “modernismo metafórico” –una práctica en la cual se espera que imágenes figurativas u objetos tomen una significación cultural simbólica para todo el público. (Así, Silvia Gruner pegó figuras en yeso de una diosa mesoamericana a la barda fronteriza confiriendo todo el contexto de un significado simbólico.) La gran mayoría de artistas americanos y europeos, sin embargo, trabajaron en el género academicista de “arte instalación” –practicando un tipo de “posminimalismo alegórico” que, creado en los recintos universitarios, impone significados textuales sobre acumulaciones y arreglos de materiales encontrados, *ready-mades*, o ligeramente alterados. (De esta manera, Albert Chong recreó el ícono de yin yang con manzanas y naranjas, esperando que el espectador leyera esta variedad de frutas en términos de la expresión vernácula que indica diferencia: *apples and oranges*.)

29

15

Sin embargo, al leer las declaraciones que acompañaban a las obras, descubrimos que la mayoría de los artistas, sin tener en cuenta el género que adoptaron, consideraban sus contribuciones como planteamientos “críticos” o “políticos” –se veían a sí mismos como “interrogando”, o “cuestionando”, o “dramatizando”, o “enfrentando”, o “tratando” con problemas culturales específicos pertinentes a su sitio– para la edificación moral de sus espectadores. De esta manera, si aplicamos la distinción que Thomas Paine hace en *Common Sense*, entre las funciones de la sociedad y el gobierno (la sociedad “promueve nuestra felicidad *positivamente* al unir nuestras afecciones”, mientras que el gobierno promueve nuestra felicidad “*negativamente* al restringir nuestros vicios”), los objetivos adoptados por la mayoría de estos artistas deberían, casi naturalmente, ser caracterizados como gubernamentales –menos preocupados por nuestros “deseos” que por nuestras “perversidades”, para usar la distinción de Paine.

La situación presentada por la dialéctica de la frontera, sin embargo, complica considerablemente esta práctica, puesto que la definición de “deseos” y “perversidades” tiende a cambiar y matizarse al ir de un lado a otro de la frontera. Obras de arte que disienten con el contexto, en un lado de la frontera, parece que simplemente se fundirían con él al otro lado. Como consecuencia, en el proceso de explotación de los sitios en cada lado de la frontera, los artistas tendían más frecuentemente a teatralizar las diferencias que a compensarlas, y a exacerbar los choques culturales más que a trascenderlos. Dos ejemplos bastarán, uno de cada lado de la frontera:

En el prístino edificio de vidrio y acero del Museum of Contemporary Art, en el centro de San Diego, Nancy Rubins construyó una escultura informal de chatarra, en parte volada, con piezas de aviones usados que, en palabras de la artista, parecía crecer hasta salirse del museo, “casi como un hongo”. Y de hecho lo hacía, extendiendo su desalineada e intrincada masa hacia afuera, en el aire, por encima de la banqueta. De este modo, la construcción de la Sra. Rubins dramatizaba la impecable atmósfera euclidiana del centro de San Diego, al infectarla con el impulso improvisado de un vecindario tijuanense. Tanto que si la pieza de la Sra. Rubins estuviera instalada al otro lado de la frontera, simplemente desaparecería entre el ambiente de las construcciones, o alguien se iría a vivir ahí o pondría un negocio bajo su cobijo.

42

En el otro lado de la frontera, en la Casa de la Cultura Municipal de Tijuana, Jean Lowe tomó un cuarto del restaurado edificio escolar y lo devolvió a su estatus de salón de clase. Llenó el cuarto con versiones revisadas de los cuadros educativos que usualmente

9

empire of the Sacrificial Body. She brought the Anglo-Arcadian idea of the “lion lying down with the lamb” into the culture of the crucifix and bull ring in which the bond between human beings and animals is not their status as “living creatures,” but their tragic condition as mortal bodies equally destined to suffer and die.

In the process of this contextual transposition, then, Ms. Lowe brought a critique of the exploitation of animals from a Protestant culture, in which this exploitation is hypocritical, to a Catholic culture, in which this exploitation has deep ideological and historical justification. Which is not to critique the sincerity of Ms. Lowe’s endeavor in any way, only to note that the very richness and complexity of the cultural interface of the United States and Mexico at the Pacific provides a more elusive and protean “site” than contemporary artists (who are used to occupying firm ideological “positions”) are accustomed to dealing with. Rigorous ideological positions and governmental agendas, it would seem, are difficult to maintain in complex, unbounded cultural locations where the position of virtue is fluid at best.

There were, however, some interesting solutions to the problems of site and insight in this exhibition, and they derived, I would suggest, from artists who attempted to create works of art whose function was more social than governmental—works that in some way or another addressed our “wants” as well as our “wickedness.” Again, I will cite two examples: Ulf Rollof’s railway and Terry Allen’s speakers’ platforms, both of which existed in close proximity to the border itself, at ground zero of the cultural dialectic.

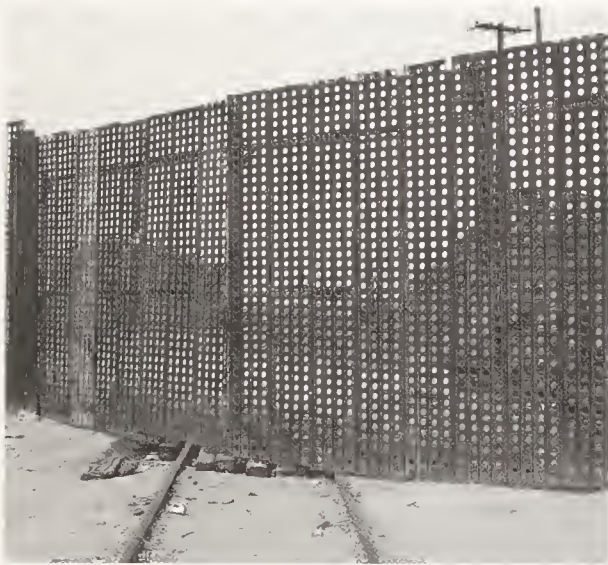
Some fifty feet inland from the Pacific beach where the steel fence plunges into the surf, dividing Mexican Playas de Tijuana from US Imperial Beach, Terry Allen bracketed that fence with two vans parked on either side. A speaker’s platform attached to the top of each van was accessible by ladder and equipped with a microphone and public address system, so that, during the length of the exhibition, anyone who might wish to speak, or converse or sing or play music to be broadcast across the border was free to do so. Thus a little colloquy was created between the weedy lot beside the bull ring in Playas and the tidy Arcadian park in Imperial Beach.

Further inland, in the red dirt foothills of Colonia Libertad above the border-crossing at San Ysidro, in the Zona del Río of Tijuana, a single track arrives from the southeast, from Mexicali. It makes its way north, past a dilapidated railroad station and dead-ends into a giant steel gate that bars its entrance into the United States. Across the track from the station, on a bare patch of scrub desert overlooking Tijuana, Ulf Rollof’s railway, like Terry Allen’s speaker platforms, did the best it could to compensate for the stasis and finality of the impassable fence.

Rollof’s railway was a circular track, roughly 18 meters in diameter. When the railway was in operation, a small cart bearing a screen of five fir trees trundled in stately fashion around its circumference. The cart was driven by a motor located in the center of the circle, connected to the cart by a pair of beams that swept the circle of desert like a second hand sweeping the face of a clock. A “passenger seat” was affixed to the clock-hand beam, facing outward from the center of the circle, so that, when the railway was in motion, a passenger strapped into the seat gazed at the passing scenery through the ever-present screen of fir.

For Rollof, this screen of fir signified the cultural filter through which the artist, who is a native of Sweden, must necessarily view this culture at the edge of the Pacific. For a passenger like myself, however, who is intimate with this intercultural mix, who has ridden Mexican railroads through the Sierras, the experience of riding Rollof’s railroad provided an uncanny simulacra of riding in the observation car of one of these trains. The visual dynamics of the motion were reversed, of course, but they were exactly reversed.

28 2



Site detail • Detalle del sitio
Estación del Ferrocarril

son colgados en las escuelas primarias de México, señalando los usos que de los animales se puede hacer, como comida y vestido para el ser humano. Los cuadros en cuestión de la Sra. Lowe criticaban este uso del ser vivo y enfatizaban la unión compasiva entre seres humanos y otras especies que habitan la tierra. De este modo, la artista importó al otro lado de la frontera la retórica protestante del Reino Pacífico al Imperio Católico del Cuerpo Sacrificado. Trajo la arcádica idea angloamericana de “el león yaciendo junto al cordero” a la cultura del crucifijo y la plaza de toros, en donde el vínculo entre seres humanos y animales no está en su estatus de “criaturas vivientes”, sino en su trágica condición de cuerpos mortales igualmente destinados a sufrir y morir.

En el proceso de esta transposición conceptual, la Sra. Lowe llevó la crítica de la explotación animal desde una cultura protestante, en la cual esta explotación es hipócrita, a una cultura católica, en la que esta explotación tiene profundas justificaciones ideológicas e históricas. Lo cual no es una crítica a la sinceridad del esfuerzo de la Sra. Lowe, de ninguna manera, sino sólo para observar que la misma riqueza y complejidad del punto de contacto cultural entre los Estados Unidos y México, en el Pacífico, provee un “sitio” más elusivo y proteico de lo que los artistas contemporáneos (quienes suelen tomar firmes “posiciones” ideológicas) están acostumbrados a tratar. Rigurosas posiciones ideológicas y prioridades gubernamentales, parece, son difíciles de mantener en complejos, ilimitados, sitios culturales donde la posición de virtud se desvanece fácilmente.

Sin embargo, hubo algunas soluciones interesantes a los problemas de sitio e idea en esta exhibición, y ellas se derivaban, me gustaría sugerir, de artistas que intentaron crear obras de arte cuya función era más social que gubernamental – obras que de una manera o de otra se dirigían hacia nuestros “deseos” así como hacia nuestras “perversidades”. Otra vez, citaré dos ejemplos: el tren de Ulf Rollof y las plataformas para discursos de Terry Allen, ambas situadas en proximidad a la línea fronteriza, el grado cero de la dialéctica cultural.

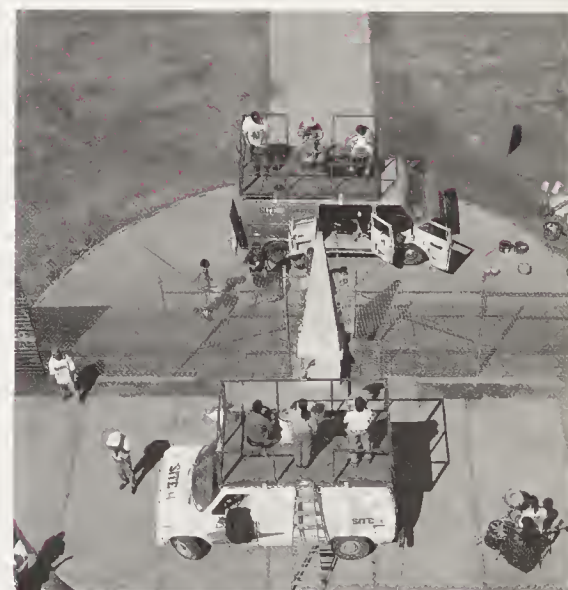
A unos 15 metros de la playa del Pacífico, donde la barda de acero se sumerge en las olas, dividiendo Playas de Tijuana, en México, e Imperial Beach, en los Estados Unidos, Terry Allen engrapó la barda con dos camionetas estacionadas, una en cada lado. Una plataforma fue puesta arriba de cada camioneta, a la cual se subía por una escalera, y fueron equipadas con un micrófono y sistema de sonido. Así, durante la exhibición, la persona que quería hablar, o conversar, o cantar, o tocar música y transmitirla al otro lado de la frontera, era libre de hacerlo. De esta manera, un pequeño coloquio fue creado entre el terreno cubierto de hierbas, al lado de la plaza de toros de Playas, y el ordenado parque americano en Imperial Beach.

Más adentro, en las colinas rojizas de la Colonia Libertad, a un lado de la garita de San Ysidro, en la Zona del Río de Tijuana, una vía viene del sureste, desde Mexicali. Llega hasta el norte, pasa una dilapidada estación de tren, y se detiene al final del camino ante una gigante reja que le impide la entrada a los Estados Unidos. Al otro lado de la vía de la estación, sobre un desnudo parche desértico que domina Tijuana, la vía férrea de Ulf Rollof, como las plataformas de Terry Allen, hizo lo más que pudo para compensar el estatismo e irrevocabilidad de la incruzable barda.

El tren de Ulf Rollof consistía en una vía circular de aproximadamente 18 metros de diámetro. Cuando la vía férrea operaba, un pequeño furgón cargando una pantalla de cinco abetos rodaba en forma majestuosa alrededor de la circunferencia. El carro era accionado por un motor localizado en el centro del círculo, conectado por un par de vigas que se movían tras el círculo de desierto como un segundero barriendo la cara de un reloj. Un “asiento de pasajero” estaba sujeto a la viga del minutero mirando hacia

28

2



Terry Allen CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA

So, for the passenger on Rollof's railway, the image of the trees in the foreground remained stable while the landscape in the background swept by, while on an actual railway the foreground sweeps by while the background remains stable.

Our cognitive processes, however, are used to decoding and re-reversing such reversals in our experience of art, and, thus, Rollof's railway provided us with an experiential compensation for the freedom denied us by the blocked track leading out of Tijuana—an experiential analog, which, if we are brave enough or lucky enough, we may hope to confirm in reality. And, in this sense, Rollof's little train, like Terry Allen's loudspeakers, fulfilled one of the oldest functions of visual art. It provided us with a simulated actualization of our desire as an emblem of hope—as Correggio's image of a heaven full of angels might confirm and intensify our hope for it.

This compensatory gift, then, this emblem of hope, distinguishes Rollof's and Allen's endeavor from the governmental agendas of many other works in this project. In the words of Billy Joe Shaver's song, "moving's the closest thing to being free," and speaking, of course, is the closest thing to being heard. Thus, Allen and Rollof offered the beholder some symbolic compensation for the cultural deficiencies their work addressed. Allen's work offered the beholder the opportunity to speak across the border—in hope of being heard. Rollof's railway offered the beholder the opportunity to move—in hope of someday being free to travel. And these are small gifts, to be sure, but the act of imagining must always precede any realization; and so, finally, these compensatory gifts signify the social contract between the artist and the beholder. And this contract distinguishes the works that bear such gifts from the governmental elitism of contemporary practice—locating the artist's generosity within the broader field of secular culture, which is far from the worst site that a work of art might occupy.

• • •

afuera desde el centro del círculo, de manera que, cuando la vía estaba trabajando, el pasajero sujetado al asiento miraba el escenario en movimiento a través de una eterna pantalla de abetos.

Para Rollof, esta pantalla significaba el filtro cultural a través del cual el artista, quien es nativo de Suecia, necesariamente debe ver esta cultura a la orilla del Pacífico. Para un pasajero como yo, sin embargo, que conoce íntimamente esta mezcla intercultural, que ha viajado sobre las líneas del ferrocarril a través de las sierras, la experiencia de viajar en el tren de Rollof proveía el extraño simulacro de viajar en el carro observatorio de aquellos ferrocarriles. La dinámica visual del movimiento se invertía, por supuesto, exactamente al revés. Así, para el pasajero en la vía de Rollof, la imagen de los árboles al frente permanecía estable, mientras que el paisaje en el fondo pasaba rápidamente; en tanto que en un tren real, el frente pasa mientras que el fondo permanece estable.

Nuestros procesos cognoscitivos, sin embargo, están acostumbrados a decodificar y reinvertir tal inversión en nuestra experiencia artística; de esta manera, la vía de Rollof nos proveía de una compensación empírica, a cambio de la libertad que se nos niega al bloquear la vía que sale de Tijuana, analogía empírica que, si somos lo suficientemente valientes o suertudos, podríamos confirmar en la realidad. Y, en ese sentido, el pequeño tren de Rollof, como los altoparlantes de Terry Allen, llenaba una de las más antiguas funciones de las artes visuales. Nos proveía de una simulada realización de nuestro deseo, en la forma de un símbolo de esperanza –así como la imagen de Correggio de un cielo lleno de ángeles confirmaría e intensificaría nuestra esperanza por alcanzarlo.

Entonces, esta recompensa, este emblema de esperanza, separa los empeños de Rollof y Allen de los objetivos gubernamentales en muchas de las obras en este proyecto. Como en la canción de Billy Joe Shaver, “...moverse es la cosa más cercana a la libertad...”, y hablar, por supuesto, es la cosa más cercana a ser escuchado. Así, Allen y Rollof ofrecieron al espectador una compensación simbólica por las deficiencias culturales a las que se referían. La obra de Allen brindó la oportunidad de hablar a través de la frontera –con la esperanza de ser oído–, y la vía de tren de Rollof nos proporcionó la circunstancia apropiada para el movimiento –con la esperanza de algún día tener la libertad de viajar. Y estos son pequeños regalos, de seguro, pero el acto de imaginar siempre precede a la realización; y así, finalmente, estas compensaciones significan el contrato social entre el artista y el espectador. Y este contrato distingue a las obras que llevan dichos obsequios del elitismo gubernamental de la práctica contemporánea –situando la generosidad del artista dentro del campo más amplio de la cultura secular, lo cual está lejos de ser el peor lugar que una obra de arte podría ocupar.

• • •

PLATES LAMINAS

Plates of the works are arranged by site, noted in the lower margins, moving in general from south to north. Individual project information follows, beginning on page 162.

Las láminas de las obras están ordenadas de acuerdo con el sitio, señalado en la parte inferior del margen, desplazándose por lo general de sur a norte. La información sobre cada proyecto en particular aparece al final de las ilustraciones en la página 162.



1

HELEN ESCOBEDO

By the Night Tide
Junto a la marea nocturna



OSCAR ORTEGA

A Corner of a World...Land

La esquina de un mundo... tierra





4

ULF ROLLOF
MICHAEL SCHNORR

Abandonado II





5

KIM MACCONNEL

Stairway of the Ancients
Escalinata ancestral





6

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

The Grass is Greener
El pasto es más verde

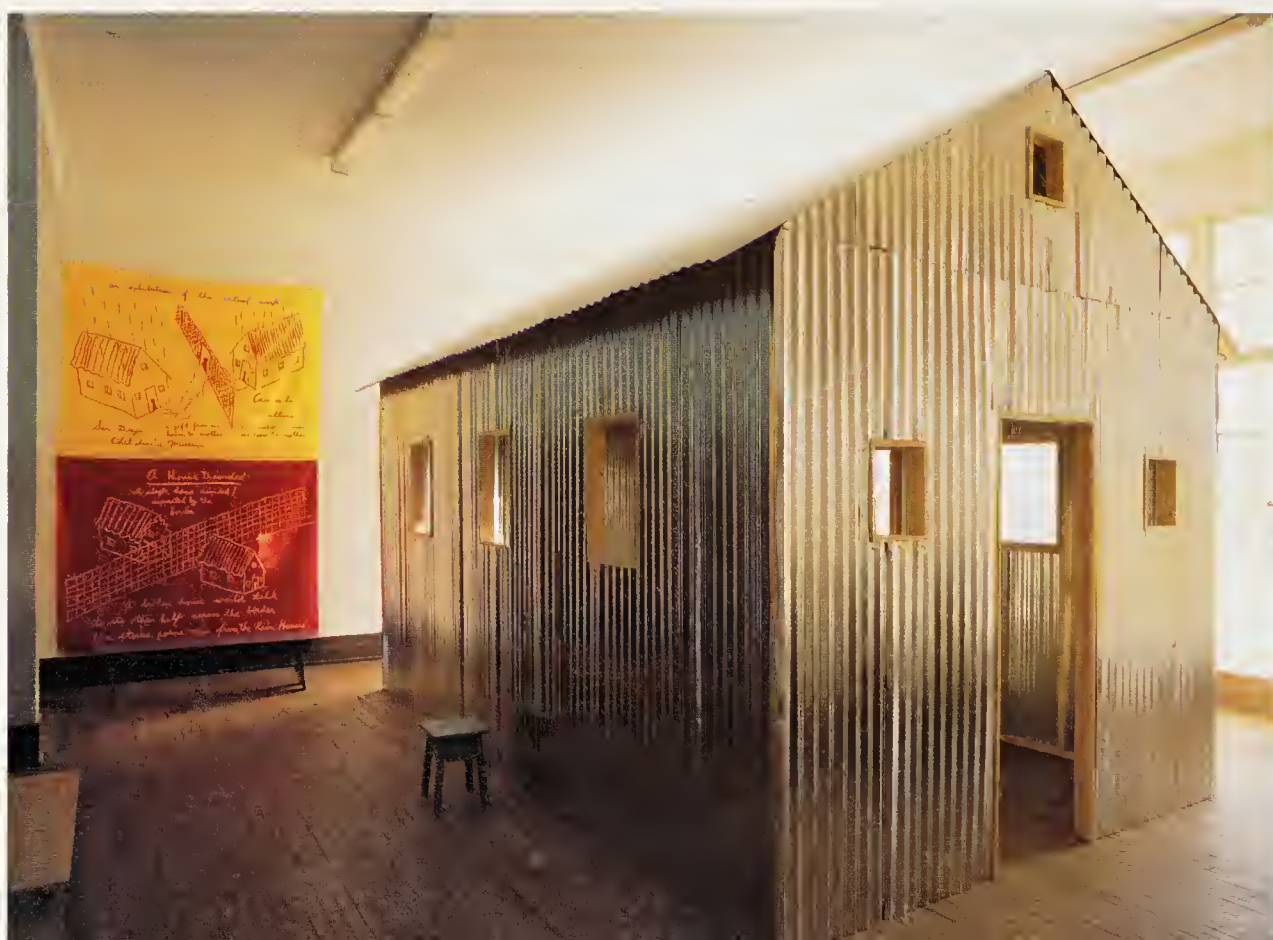
Double Take
Doble turno





ERNEST SILVA

Cora's Rain House
La casa de la lluvia de Cora





9

JEAN LOWE

*A Lesson in Civics
Una lección de civismo*



◀ 10

DIEGO GUTIERREZ COPPE

Trolley
Tranvía



▲
11

JOSE MIGUEL GONZALEZ CASANOVA

The Ball
La bola



12

NANETTE YANNUZZI MACIAS
MELISSA SMEDLEY

Animal Vegetable Mineral: comidas para los sombreros

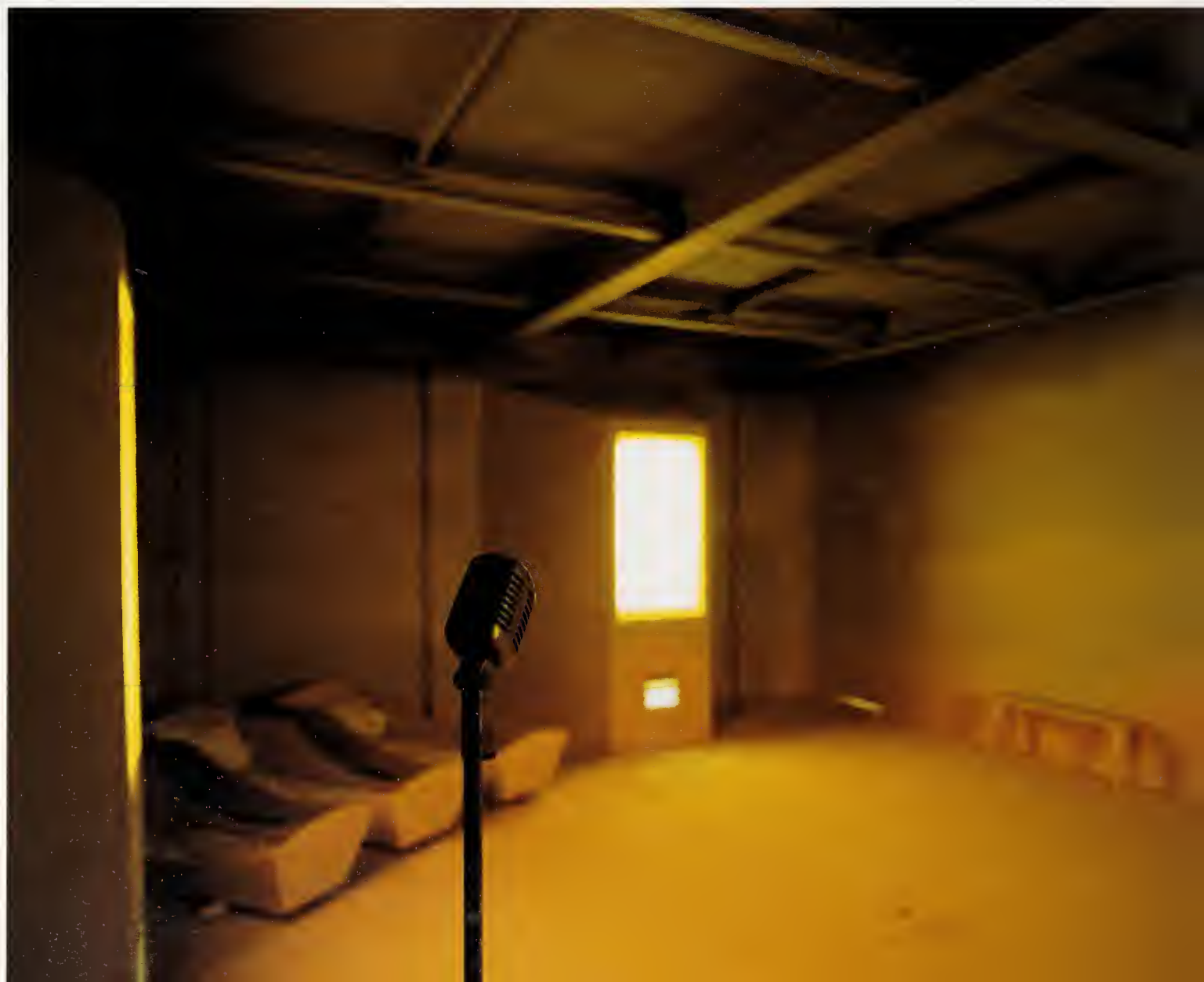
*Waning
Muriendo*



14

JIM SKALMAN

The Tower
La Torre





15

ALBERT CHONG

Yin/Yang, Us/Them
Yin/yang, nosotros/ellos





ALLAN KAPROW

MUEZZIN





EN-CON-TRASTE

18

In-Con-Trast
En-Con-Traste

Destiny...?
¿Destino...?





20

CARMELA CASTREJON DIEGO

A Stone in the Road

Una piedra en el camino





21

MARCOS RAMIREZ ERRE

Century 21



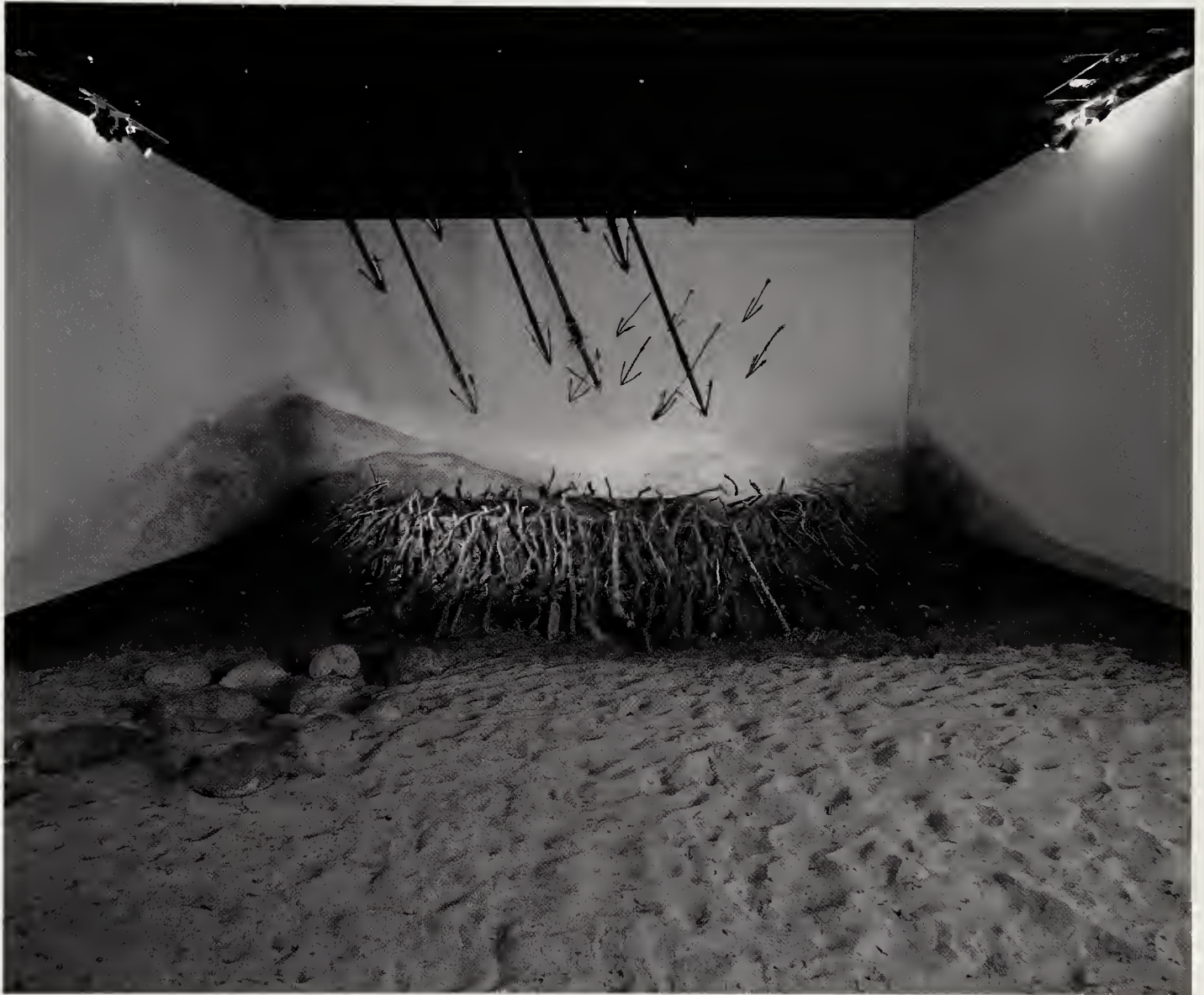
22

ELOY TARCISIO

The Line

La línea





MARTA PALAU

23

Naualli–Southern Border
Naualli–Frontera sur



24

GABRIELA LOPEZ PORTILLO

Towers and No Return
Torres y No regreso



LUIS MORET

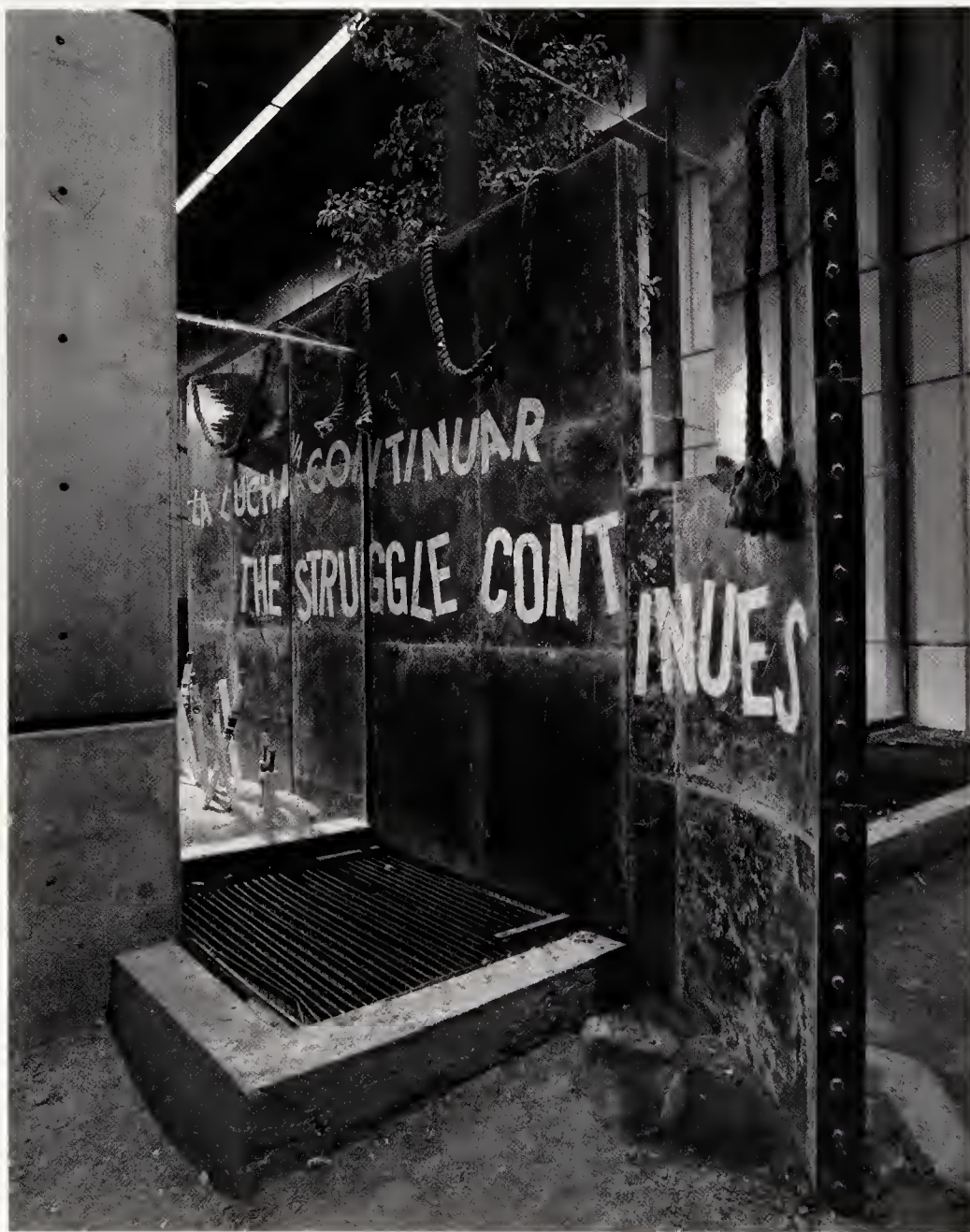
Waiting Room
Sala de espera



JOHN OUTERBRIDGE

Window with Wall

Ventana con muro





27

ALVARO BLANCARTE

The Tomb/Magical Ritual
La tumba/ritual mágico







28

ULF ROLLOF

23 September 1994
23 de septiembre de 1994



29

SILVIA GRUNER

The Middle of the Road
La mitad del camino



VATOP PELIBRO
AUTOS

MICHAEL SCHNORR

Poggi Canyon
Cañón Poggi





31

NINA KATCHADOURIAN
STEVEN MATHESON
MARK TRIBE

Carpark
Estacionamiento



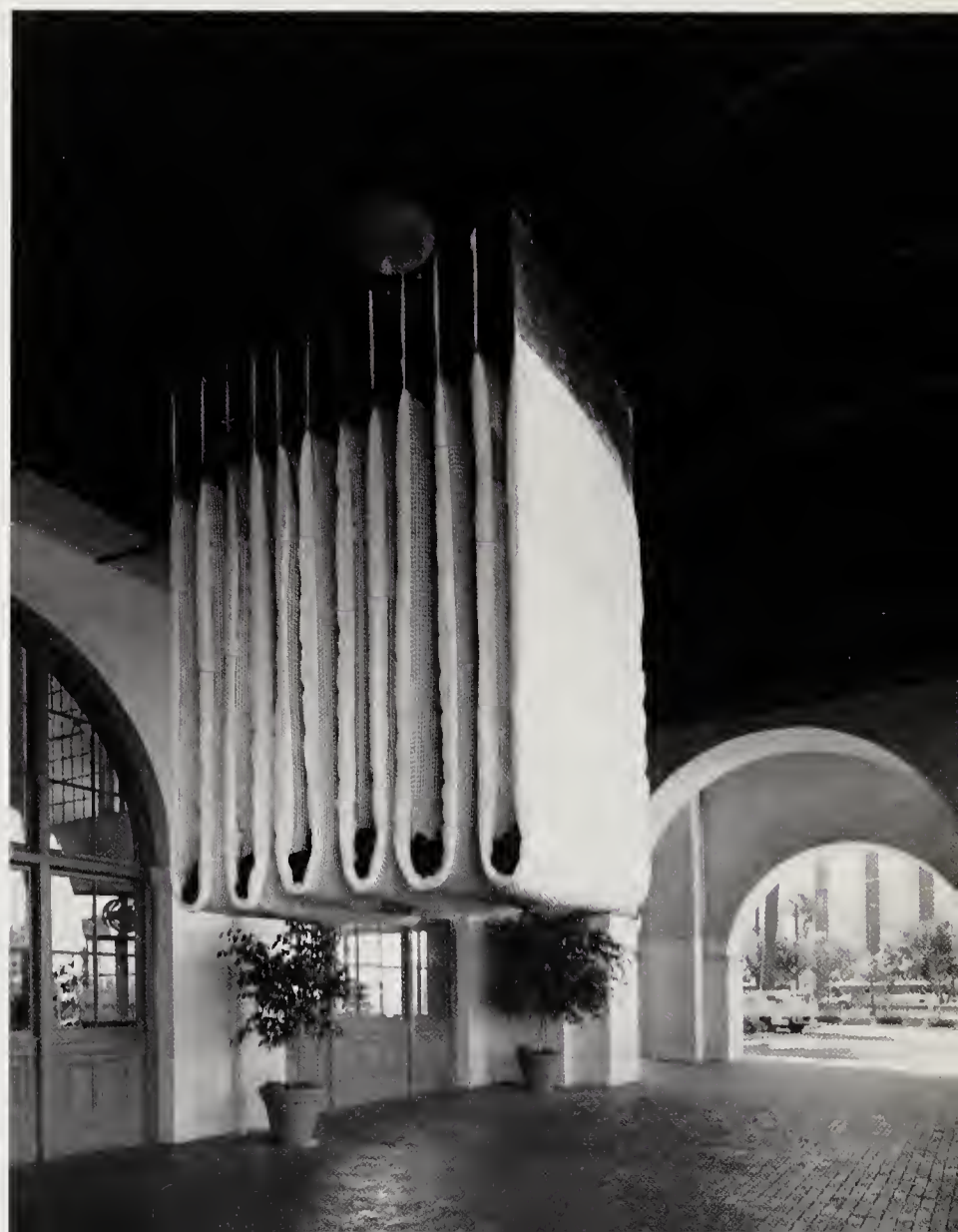
32

JOSE BEDIA

Sails Project
Proyecto de velas para navegar

Bird's Eye View

Vista de ojo de pájaro



34

YOLANDA GUTIERREZ

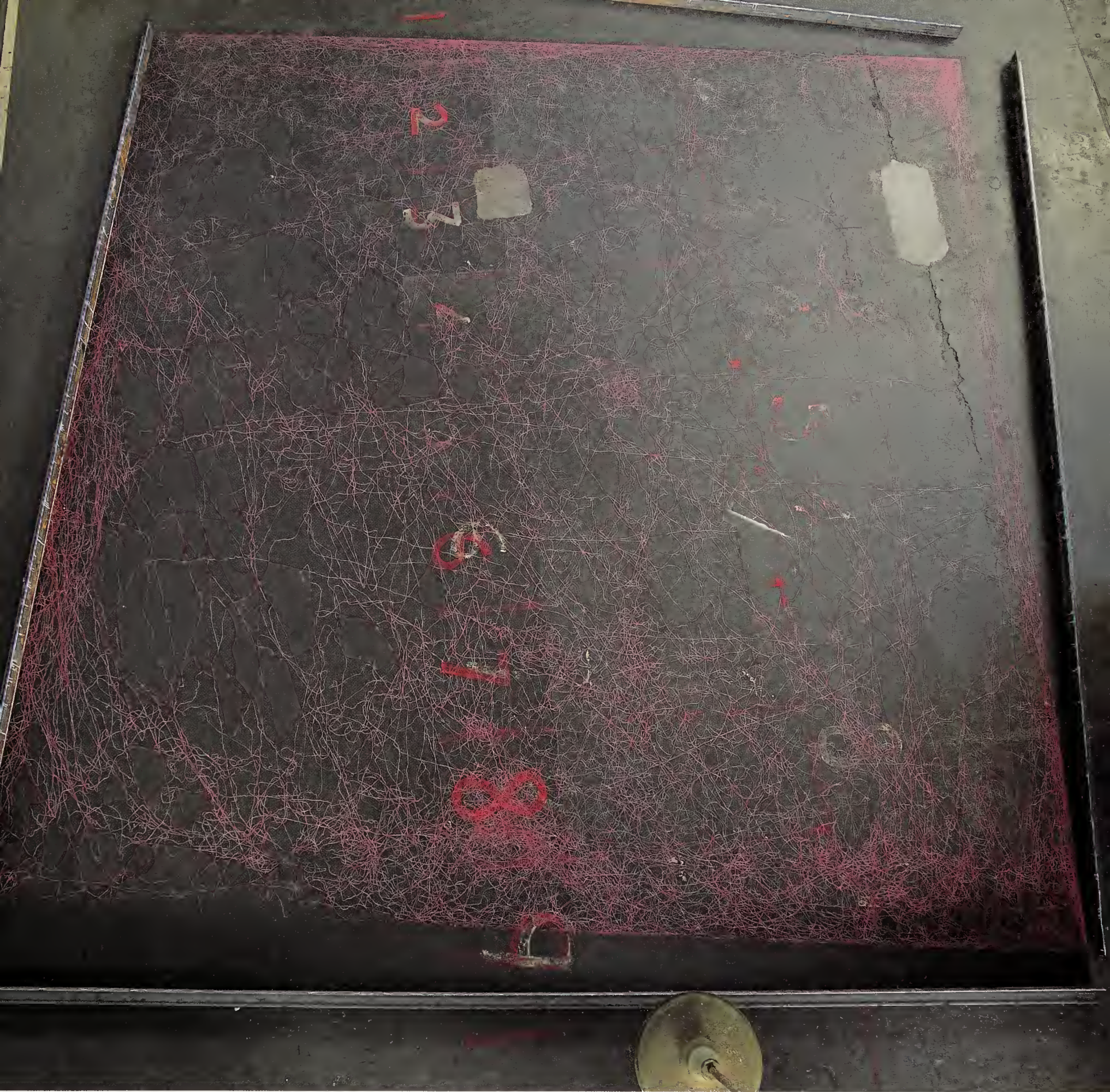
Just Passing Through
De paso



FELIPE EHREBERG

Curtain Call
Tercera llamada





36

YUKINORI YANAGI

Wandering Position
Vagamundos

SANTA FE DEPOT



MILDRED HOWARD

(37)

Abode: Sanctuary for the Familia(r)
Hogar: el santuario para lo familia(r)



38

From Cotton to Coal... The Last Train
Del algodón al carbón... El último tren



39

ROBERT THERRIEN

Under the Table
Debajo de la mesa

ENRIQUE JEŽIK





41

JOHNNY COLEMAN

Crossroads/BAGGAGE BUILDING
Encrucijadas/BODEGA DE EQUIPAJE



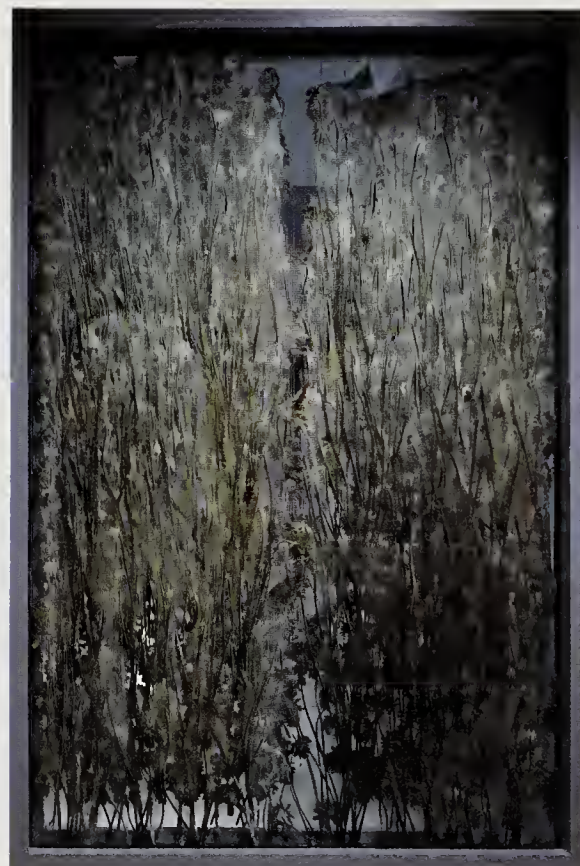
43

ANYA GALLACCIO



Preserve: Maya

Preservación: maya



42

NANCY RUBINS

Airplane Parts and Building, A Large Growth for San Diego

Partes de avión y edificio, un gran crecimiento para San Diego





44

YUKINORI YANAGI

America
América



45

CARLOS AGUIRRE

None for Political Reasons II
Ninguno por razones políticas N° II

A Measure of Illumination
Una medida de iluminación





47

PATRICIA PATTERSON

union market island front





children's
museum

museo de
los niños



48

CHRIS BURDEN

A Tale of Two Cities
Historia de dos ciudades

DENNIS OPPENHEIM

The Last Dance
La última danza







50

ANDY GOLDSWORTHY

Andy Goldsworthy: Two Stones

Andy Goldsworthy: dos piedras

Metamorphoses
Metamorfosis



MARK ALICE DURANT

Treasures from the Potato Famine
Tesoros de la escasez de papas en Irlanda



Encuentro





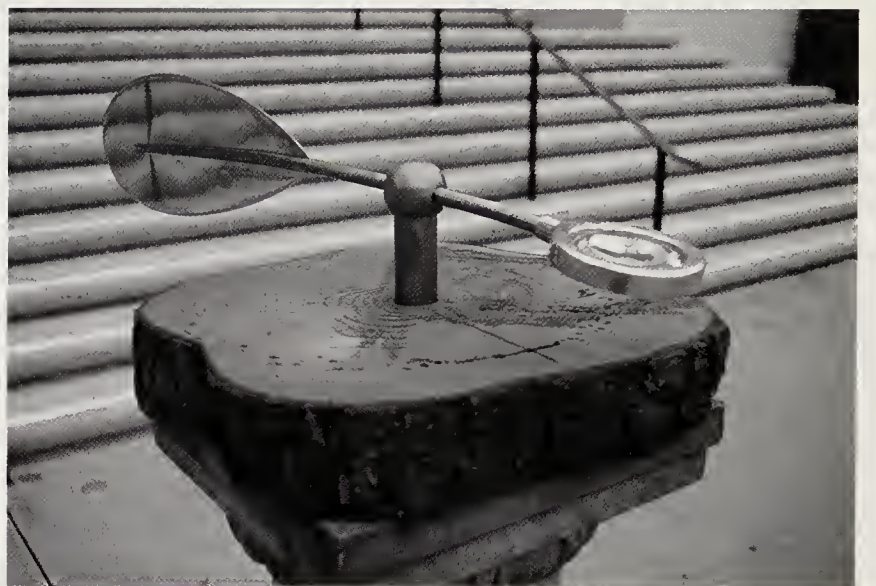
Landscape
Paisaje



Pendulum
Péndulo



Rain Bow
Arco de lluvia



Santa Ana



Exits
Salidas



Mouse Hole
Ratonera



NINA KATCHADOURIAN

Chloe



VAL VALGARDSON

Bug Run

La corrida de cucarachas





57

PEPON OSORIO

Public Hearing
Vista pública





58

GRACIELA OVEJERO

Apacheta

A-ncestro D-ividido





MARIO LARA
BARBARA SEXTON

You Can't Get There from Here
No puedes ir allá desde aquí





*Singing
Cantando*

*Air
Aire*

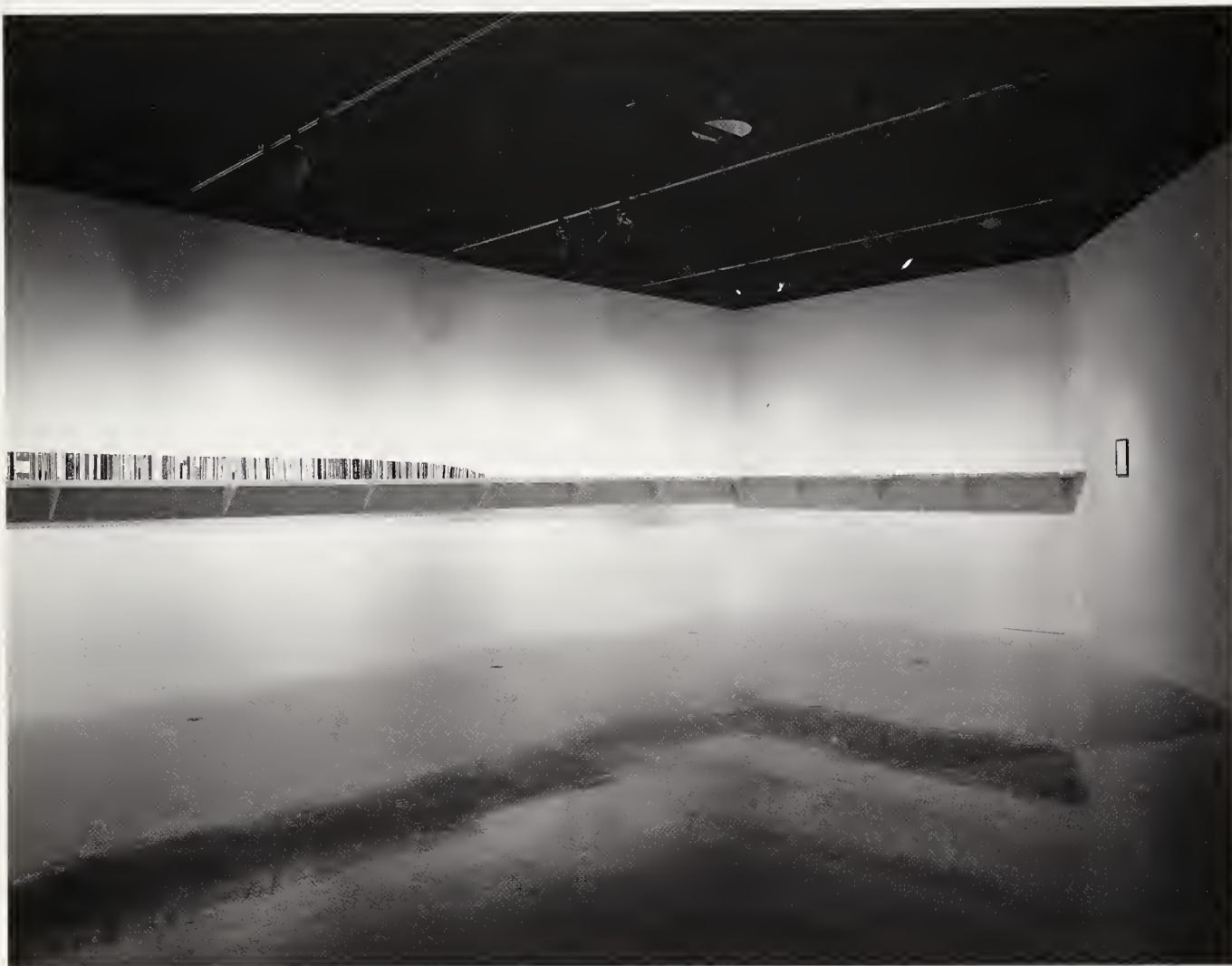




63

ESTELA HUSSONG

In branches
En ramas



64

BUZZ SPECTOR

Unpacking my Library
Desempacando mi biblioteca

MING MUR-RAY

CYM 55296

Poison Shelf
Estante de veneno







67

VITAL SIGNS

APPARITIONS
APARICIONES



66

SHELDON BROWN

Video Wind Chimes



68

JANET KOENIG
GREG SHOLETTE

disLOCATIONS
desUBICACIONES

The Human Condition
La condición humana



*Saline**La salina*



71

DAVID JURIST

Maíz/Maze

DENNIS OPPENHEIM

Digestion: Gypsum Gypsies

Digestión: Gypsum/Gitanos





73

MATHIEU GREGOIRE

Blue Granite Shift
Transición del granito azul

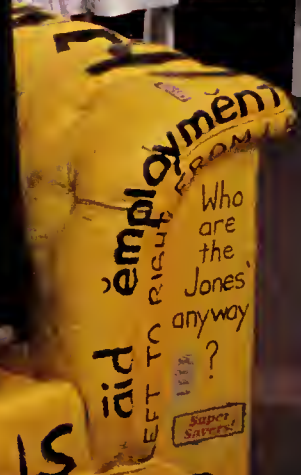
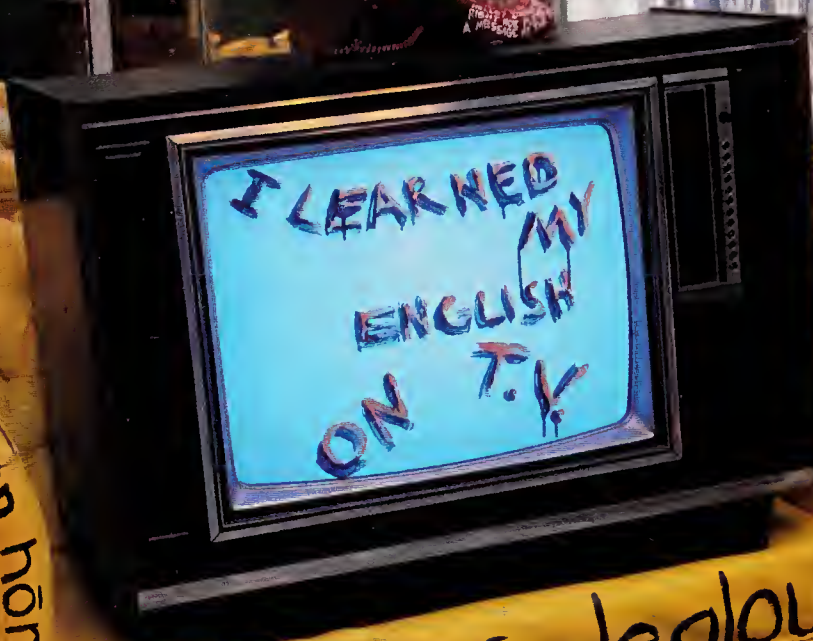




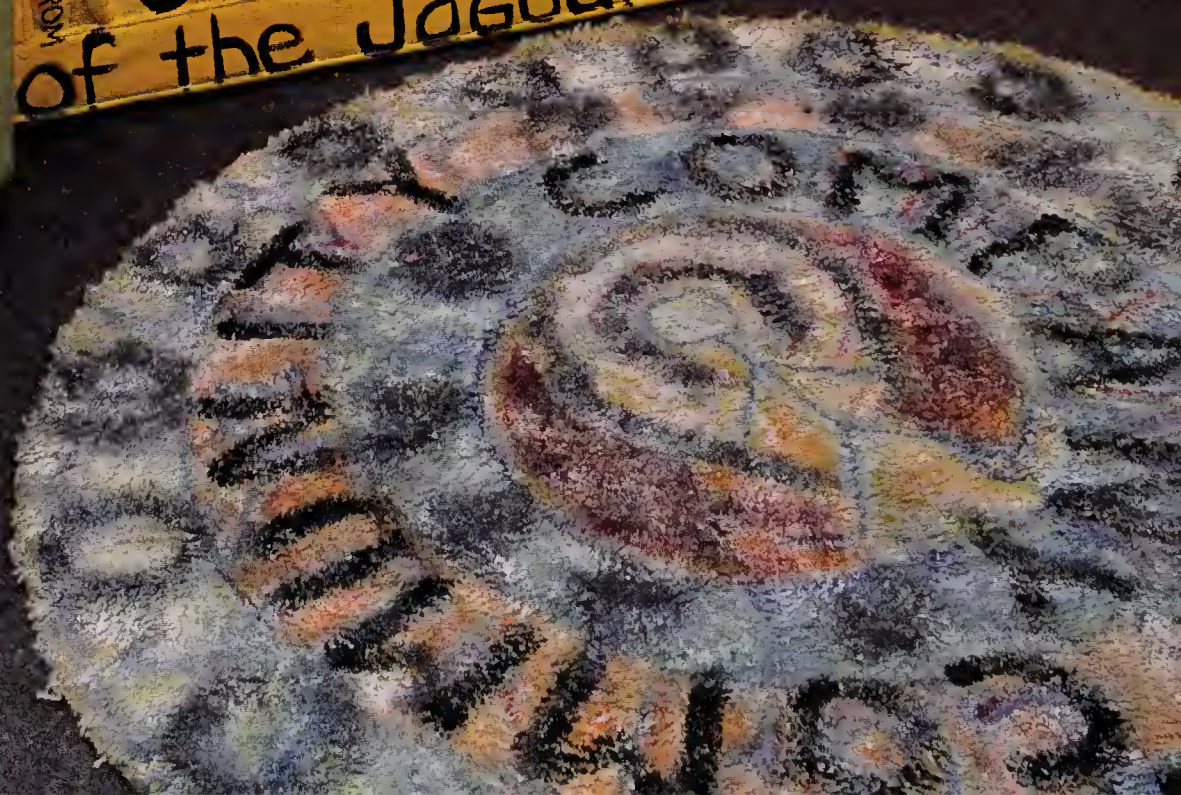
74

ROBERTO SALAS

Los vendedores de Tijuana



Jake was Jealous of the Jaguar's big Jaws.



BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO

ESL: tonguetied/lenguatrabada





76

ANNE MUDGE

Heir • Loom



CATALOGUE OF THE EXHIBITION CATALOGO DE LA EXPOSICION

Works are arranged by site, moving in general from south to north. Artists' names are followed by place and year of birth, city or town of residence, title, medium, sponsoring institution, and project curator. Given the collaborative shape of inSITE, a number of projects were organized by individuals or teams who stepped out of their usual roles or worked with institutions other than their own.

Las obras están ordenadas de acuerdo con su sitio, moviéndose generalmente de sur a norte. En seguida del nombre de cada artista, aparecen el lugar y fecha de nacimiento, su lugar de residencia, el título de la obra, el medio, la institución patrocinadora y el nombre del curador o curadora del proyecto. Dado el carácter colaborativo de inSITE, existen proyectos organizados por individuos o equipos que se desviaron de sus papeles acostumbrados o que trabajaron con otras instituciones fuera de su afiliación normal.

PLAYAS DE TIJUANA

① Helen Escobedo

México, DF, 1934
México, DF and Hamburg, Germany

By the Night Tide
Junto a la marea nocturna
Steel mesh, coconuts
Tela de alambre, cocos

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

② Terry Allen

Wichita, Kansas, USA, 1943
Santa Fe, New Mexico, USA

CROSS THE RAZOR/CRUZAR LA NAVAJA
Two vans with wooden platforms, microphones, amplification systems, translators, ladders
Dos camionetas con plataformas de madera, micrófonos, amplificadores, traductores, escaleras

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

This project was located at both Playas de Tijuana and Border Field State Park.
Este proyecto fue instalado en Playas de Tijuana y en el Border Field State Park.

③ Oscar Ortega

Gómez Palacio, Durango, México, 1965
Tijuana

A Corner of a World...Land
La esquina de un mundo... tierra
House, paint
Edificio, pintura

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador del proyecto
Comité Baja California

This project was originally created in 1992.
Este proyecto fue creado originalmente en 1992.

④ Ulf Rollof Michael Schnorr

Karlskrona, Sweden, 1961
Honolulu, Hawaii, 1945
Stockholm, Sweden
Imperial Beach, California

Abandonado II
Adobe bricks, cement
Ladrillos de adobe, cemento

This project was made for inSITE92.
Este proyecto fue elaborado para inSITE92.

LA ESCALINATA

⑤ Kim MacConnel

Oklahoma City, Oklahoma, USA, 1946
San Diego

Stairway of the Ancients
Escalinata ancestral
64 concrete figures, mortar, epoxy, latex
64 figuras de concreto, mortero, resina de epoxy, látex

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

CASA DE LA CULTURA MUNICIPAL

⑥ Abraham Cruzvillegas

México, DF, 1968
México, DF

The Grass is Greener
El pasto es más verde
Carpet, iron, rubber sole, stuffed hummingbirds, inhalers
Alfombra, hierro, suela de hule, colibrís disecados, inhaladores

Mesa College Art Gallery

⑦ Sofía Táboas

México, DF, 1968
México, DF

Double Take
Doble turno
Nylon thread, blue plastic beads, blue light
Hilo de nylon, bolas de plástico azules para sujetar el pelo, luz azul

Mesa College Art Gallery

⑧ **Ernest Silva**

Providence, Rhode Island, USA, 1948
San Diego

Cora's Rain House

La casa de la lluvia de Cora

Houses, boats, furniture, stories, poems, paintings
Casas, barcas, muebles, relatos, poemas, pinturas

Children's Museum of San Diego

Project curator • Curador del proyecto
Robert L. Sain

This project was located at both the Casa de la Cultura Municipal and the Children's Museum of San Diego (CMSD). *Cora's Rain House* at CMSD, commissioned for the 1994 Box Show, is a permanent installation. Este proyecto fue instalado simultáneamente en la Casa de la Cultura Municipal y el Museo de los Niños de San Diego. *La casa de la lluvia de Cora* en el Museo de los Niños fue comisionada en 1994 para el Box Show y ahora es parte de la instalación permanente.

⑨ **Jean Lowe**

Eureka, California, 1960
San Diego

A Lesson in Civics

Una lección de civismo

Acrylic on canvas, enamel on papier mâché
and cardboard

Acrílico sobre tela, esmalte sobre papel maché
y cartón

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

⑩ **Diego Gutiérrez Coppe**

México, DF, 1966
México, DF

Trolley

Tranvía

Electric toy, rubber, automatic switches

Juguete eléctrico, hule, interruptores automáticos

Mesa College Art Gallery

⑪ **José Miguel González Casanova**

México, DF, 1964
México, DF

The Ball

La bola

Cardboard boxes, toy rifles, electronic sensors,
motor engine

Cajas de cartón, rifles de juguete, sensores
electrónicos, máquina de combustión interna

Mesa College Art Gallery



Ernest Silva

EL SÓTANO

⑫ **Nanette Yannuzzi Macias
Melissa Smedley**

El Paso, Texas, USA, 1957
Denver, Colorado, USA, 1961
Oberlin, Ohio, USA
San Diego

Animal Vegetable Mineral:

comidas para los sombreros

El Sótano: A very old cotton loom from la familia Hauter, a thirty-foot mast, many teacups, bags of rock salt, at least eleven gourds, bundles and bundles of cotton, an umbrella skeleton, a nearly broken chair, a deer skin, a flower pot, rope, an old computer keyboard, candles from Calimax, a lot of nuts and bolts that had been living their lives in El Sótano, some dusty blown glass lamps, nine red buckets that traveled a significant journey, some nice pieces of crescent-shaped orange wood, a Eucalyptus stump that jumped into the back of our car one day, a bird cage, the jawbone of a large horse or cow that appeared on Calle Segunda on the way back from the *ferretería*, a small box of perfectly wound spools of thread, eight long Aspen tree branches, a picture frame

Un antiguo telar de algodón de la familia Hauter, un mástil de 30 pies, muchas tazas de té, bolsas de sal en piedra, al menos 11 calabazas, bultos y más bultos de algodón, un armazón de paraguas, una silla casi rota, una piel de venado, una maceta para flores, cuerda, un teclado viejo de computadora, velas de Calimax, un montón de tuercas y tornillos que habían estado de por vida en El Sótano, algunas lámparas polvorientas de vidrio soplado, nueve cubetas rojas que viajaron una larga travesía, varias medias lunas de madera de naranjo muy bonitas, una cepa de eucalipto que se metió atrás en el carro un día, una jaula de pájaro, una quijada de caballo grande o vaca que apareció en la Calle Segunda al regreso de la *ferretería*, una caja pequeña de carretes de hilo perfectamente enrollado, ocho ramas largas de álamo, un marco

San Diego Natural History Museum: Video, overhead projector, home movie screens, fax scrolls, plaster casts, peeler log, ironing boards, 23 mop heads knotted together, odds and ends from mop factory floor

Video, proyector de filmas, pantallas de proyección de películas caseras, rollos de papel para máquinas de fax, molde de yeso, un tronco de donde se saca hoja de madera, burro de planchar, 23 cabezas de mechudos anudados, pedacería recogida del piso de la fábrica de mechudos

El Sótano and
San Diego Natural History Museum

Project curators • Curadores del proyecto
Gary Ghirardi and Mark Quint

This project was located at both El Sótano and the San Diego Natural History Museum. Este proyecto fue instalado simultáneamente en El Sótano y el San Diego Natural History Museum.

⑬ **Carol Bing**

Mountain View, California, 1963
Hadley, Massachusetts, USA

Waning

Muriendo

Wooden spools, rope, string, thread, bales of raw cotton, baling wire, mop heads, earth, light bulb (all materials except light bulb were found on site) Carretes de madera, cuerda, cordón, hilo, pacas de algodón en rama, alambre para empacar, mechudos, tierra, focos (todos los materiales, con excepción de los focos, fueron encontrados en el sitio)

El Sótano

Project curator • Curador del proyecto
Gary Ghirardi

LA TORRE DE TIJUANA

14 Jim Skalman

Chicago, Illinois, USA, 1950
San Diego

The Tower

La Torre

Lumber, drywall, plaster, paint, wax,
canvas, sound system, Vicks VapoRub,
urine, tobacco smoke, mezcal
Madera, panel de yeso, yeso, pintura, cera,
lona, sistema de sonido, Vicks VapoRub,
orina, humo de tabaco, mezcal

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

15 Albert Chong

Kingston, Jamaica, West Indies, 1958
Boulder, Colorado, USA

Yin/Yang, Us/Them

Yin/yang, nosotros/ellos

Apples, oranges, coconuts, coconut shells, rum,
cowrie shells, gold metallic paint, copper, fabric
Manzanas, naranjas, cocos, cáscaras de coco,
ron, conchas de cauri, pintura metálica dorada,
cobre, tela

African American Museum of Fine Arts

Project curator • Curadora del proyecto
Margaret Porter Troupe



Albert Chong

CENTRO ESCOLAR AGUA CALIENTE

16 Anya Gallaccio

Glasgow, Scotland, 1963
London

Gold foil candy wrappers, imitation
gold leaf, plumeria
Envolturas doradas de dulces, imitación
hoja de oro, plumería

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

17 Allan Kaprow

Atlantic City, New Jersey, USA, 1927
San Diego

MUEZZIN

Theatrical fog machines, audio system,
speakers, electronic timer
Máquinas para producir humo, sistema
de sonido, bocinas, cronómetro eléctrico

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA

18 En-Con-Traste

Martín Argote, Fidel Carballido,
Pedro Contreras, Norma Michel

In-Con-Trast

En-Con-Traste

Discarded construction materials
Materiales de construcción desechados

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

PALACIO MUNICIPAL DE TIJUANA

19 Cooperativa Mexicali

Manuel Aguilar, Francisco Chávez
Corrugado, María Chávez, Gaspar Cruz,
Ruth Hernández, Andrés Jiménez Castillo,
Carmen Monjaraz, Cátaro Núñez,
Juana Valdez

Destiny...?

¿Destino...?

Wire, cardboard

Alambre, cartón

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

20 Carmela Castrejón Diego

Born on the Border, 1956
Nacida en la línea fronteriza
Tijuana

A Stone in the Road

Una piedra en el camino

Cement, photographs, sand
Cemento, fotografías, arena

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

CENTRO CULTURAL TIJUANA

②1 Marcos Ramírez ERRE

Tijuana, 1961
Tijuana

Century 21

Used materials, wood, tires, furniture, dirt
Materiales de segunda mano, madera, llantas,
“muebles de segunda”, “suciedad de segunda”

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

②2 Eloy Tarcisio

México, DF
México, DF

The Line

La línea

Five copper tubes, corn, chiles, beans,
dog food

Cinco tubos de cobre, maíz, chiles, frijoles,
comida para perro

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

This project was located at the Centro Cultural Tijuana,
Playas de Tijuana, and the Santa Fe Depor.
Este proyecto fue instalado en el Centro Cultural Tijuana,
Playas de Tijuana y en la Estación Santa Fe.

②3 Marta Palau

Albasa, Lérida, España, 1934
Tijuana and México, DF

Naualli—Southern Border

Naualli—Frontera sur

Adobe, rocks, sand, wooden arrows, branches,
dirt, barbed wire, wooden ladder
Adobe, piedras, arena, flechas de madera, ramas,
tierra, alambre de púas, escalera de madera

Centro Cultural Tijuana

②4 Gabriela López Portillo

México, DF, 1966
México, DF

Towers and No Return

Torres y No regreso

Hair, marble

Cabello, mármol

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

②5 Luis Moret

Madrid, España, 1929
Tijuana

Waiting Room

Sala de espera

Trash, trash containers, acrylic

Basura, contenedores de basura, acrílico

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

②6 John Outterbridge

Greenville, North Carolina, USA, 1933
Los Angeles

Window with Wall

Ventana con muro

Steel, wood, rag

Acero, madera, trapo

African American Museum of Fine Arts

Project curator • Curadora del proyecto
Lizzetta LeFalle-Collins

②7 Alvaro Blancarte

Culiacán, Sinaloa, México, 1934
Tijuana

The Tomb/Magical Ritual

La tumba/ritual mágico

Wooden posts, rope, stones

Postes de madera, cuerda, piedras

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Instituto de Cultura de Baja California
Centro Cultural Tijuana
El Colegio de la Frontera Norte
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

ESTACION DEL FERROCARRIL

②8 Ulf Rollof

Karlskrona, Sweden, 1961
Stockholm, Sweden

23 September 1994

23 de septiembre de 1994

Five fir trees, steel, electric motors, various truck
parts, sand, car tires, concrete

Cinco árboles de abeto, acero, motores eléctricos,
partes de camión, arena, llantas de carro, concreto

El Sótano



Marcos Ramírez ERRE

COLONIA LIBERTAD

②9 Silvia Gruner

México, DF, 1959
México, DF

The Middle of the Road

La mitad del camino

111 painted plaster figures, iron stools
111 figuras de yeso pintadas, bases de hierro

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

Video documentation by Sarah Minter was on view at the Museum of Contemporary Art, San Diego. La documentación en video, hecha por Sarah Minter, se exhibió en el Museum of Contemporary Art, San Diego.

POGGI CANYON

③0 Michael Schnorr

Honolulu, Hawaii, 1945
Imperial Beach, California

Poggi Canyon

Cañón Poggi

Wood, Canon color copies, paint, community resident petitions with 450 signatures
Madera, copias de color Canon, pintura, peticiones de residentes de la comunidad con 450 firmas

Southwestern College

SOUTHWESTERN COLLEGE

③1 Nina Katchadourian Steven Matheson Mark Tribe

Stanford, California, 1968
Wilksburg, Pennsylvania, USA, 1964
San Francisco, California, 1966
San Diego

Carpark

Estacionamiento

Cars

Carros

Southwestern College Art Gallery

Project curator • Curador del proyecto
Larry Urrutia

This project took place on 31 August 1994.
Este proyecto tuvo lugar el 31 de agosto de 1994.

SANTA FE DEPOT

③2 José Bedia

La Habana, Cuba, 1959
Miami, Florida, USA

Sails Project

Proyecto de velas para navegar

Acrylic on canvas

Acrílico sobre tela

African American Museum of Fine Arts

Project curator • Curadora del proyecto
Margaret Porter Troupe

③3 Eugenia Vargas

Chillán, Chile, 1949
México, DF

Bird's Eye View

Vista de ojo de pájaro

Synthetic fiber, nylon mesh, steel plates, carbon, steel rods

Fibra sintética, malla de nylon, planchas de acero, carbón, barras de acero

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

③4 Yolanda Gutiérrez

México, DF, 1970
México, DF

Just Passing Through

De paso

Wire, cremated animal bones, ashes

Alambre, huesos calcinados de animales, cenizas

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

③5 Felipe Ehrenberg

México, DF, 1943
México, DF

Curtain Call

Tercera llamada

Centro Cultural Tijuana: Wood,

cactus-fiber rope, cloth, sand

Madera, cuerda de ixtle, tela, arena

Santa Fe Depot: Metal, cloth, sand, steel

cables, turnbuckles, crossbeams

Metal, tela, arena, cable de acero, tensores, vigas de madera

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

This project was located at both the Santa Fe Depot and the Centro Cultural Tijuana.
Este proyecto fue instalado simultáneamente en la Estación Santa Fe y el Centro Cultural Tijuana.

③6 Yukinori Yanagi

Fukuoka, Japan, 1959
New York

Wandering Position

Vagamundos

Four 25-foot angle beams, pink pastel, ants, video, video monitor

Cuatro vigas angulares de 25 pies, pastel rosa, hormigas, video, monitor de video

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

③⑦ **Mildred Howard**

San Francisco, California, 1945
Berkeley, California

Abode: Sanctuary for the Familia(r)

Hogar: el santuario para lo familia(r)

Blue glass bottles, wood, sand, stepping
stones, yellow roses, ambient lighting

Botellas de vidrio azul, madera, arena, baldosas
de piedra, rosas amarillas, luz ambiental

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

Abode: Sanctuary for the Familia(r) was originally created
for the San Jose Museum of Art and made possible by
a grant from Syntex Corporation.

Hogar: el santuario para lo familia(r) fue creada
originalmente para el Museo de Arte de San José y
realizada bajo los auspicios de Syntex Corporation.

③⑧ **Mildred Howard**

From Cotton to Coal... The Last Train

Del algodón al carbón... El último tren

Coal, raw untreated cotton, luggage wagon

Carbón, algodón en rama, vagón de equipaje

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

③⑨ **Robert Therrien**

Chicago, Illinois, USA, 1947
Los Angeles

Under the Table

Debajo de la mesa

Mixed media, wood, varnish, lacquer, fiberglass

Técnica mixta, madera, barniz, laca, fibra
de vidrio

Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

④⑩ **Enrique Ježik**

Córdoba, Argentina, 1961
México, DF

Wax, metal, mallets, rails and railroad
ties, steel sheeting

Cera, metal, marros, rieles y durmientes,
placas de acero

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes

④① **Johnny Coleman**

Saugus, Massachusetts, USA, 1958
Oberlin, Ohio, USA

Crossroads/BAGGAGE BUILDING

Encrucijadas/BODEGA DE EQUIPAJE

Four tons of sand, gathered stories, bills of lading
gathered on-site, patinated copper, inscribed lead,
tar, used luggage, old license plates, found leather
belts, 300-pound redwood benches, woven audio
narrative, gold watch, found shopping cart

Cuatro toneladas de arena, historias compiladas,
boletas de embarque recogidas en el sitio, cobre
patinado, plomo inscrito, brea, maletas usadas,
matrículas viejas, cinturones encontrados, bancas
de secoya de 300 libras, narración entremezclada
en audio, reloj de oro, carrito de compras
encontrado

Sushi Performance and Visual Art

Project coordinator • Coordinador del proyecto
David Zapf

**MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART
SAN DIEGO** DOWNTOWN LOCATION

④② **Nancy Rubins**

Naples, Texas, USA, 1952
Topanga, California

Airplane Parts and Building, A Large

Growth for San Diego

Partes de avión y edificio, un gran

crecimiento para San Diego

Airplane parts, steel

Partes de avión, acero

Museum of Contemporary Art, San Diego

Project curator • Curadora del proyecto
Kathryn Kanjo

④③ **Anya Gallaccio**

Glasgow, Scotland, 1963
London

Preserve: Maya

Preservación: maya

1,218 red gerbera daisies, glass, wood

1 218 margaritas rojas gerberas, vidrio, madera

Installation Gallery and Museum of
Contemporary Art, San Diego

Project curators • Curadoras del proyecto
Lynda Forsha and Kathryn Kanjo

④④ **Yukinori Yanagi**

Fukuoka, Japan, 1959
New York

America

América

Ants, colored sand, glass frame, plastic

Hormigas, arena de colores, marco de vidrio,
plástico

Installation Gallery and Museum of
Contemporary Art, San Diego

Project curators • Curadoras del proyecto
Lynda Forsha and Kathryn Kanjo

④⑤ **Carlos Aguirre**

Acapulco, Guerrero, México, 1948
México, DF

None for Political Reasons II

Ninguno por razones políticas N° II

Wood, steel, human femurs and ashes, volcanic
sand, canvas bags, clamps, twine, weights, plastic,
text on paper

Madera, acero, cenizas y fémures humanos, arena
volcánica, bolsas de lona, abrazaderas, cáñamo,
pesas, plástico, texto sobre papel

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Instituto Nacional de Bellas Artes,
and Museum of Contemporary Art, San Diego

Project curators • Curadores del proyecto
Instituto Nacional de Bellas Artes and
Kathryn Kanjo

SDG&E POWER STATION B

④⑥ **David Beck Brown**

Los Angeles, 1949
San Diego

A Measure of Illumination

Una medida de iluminación

Found object (historical gas lamp), historical
site, gold leaf, paints, plaster, steel, wood,
Plexiglas, mylar

Objeto encontrado (lámpara de gas histórica),
sitio histórico, hoja de oro, pinturas, yeso,
acero, madera, plexiglás, plástico mylar

Hyde Gallery, Grossmont College

CHILDREN'S MUSEUM OF SAN DIEGO

④7 Patricia Patterson

Jersey City, New Jersey, USA, 1941
San Diego

union market island front

House and industrial paint on existing warehouse
Pintura industrial y de casa sobre una bodega
ya existente

Children's Museum of San Diego

Project curator • Curador del proyecto
Robert L. Sain

This public art project was commissioned in 1993.
Este proyecto de arte público fue comisionado en 1993.

④8 Chris Burden

Boston, Massachusetts, USA, 1946
Topanga, California

A Tale of Two Cities

Historia de dos ciudades

5,000 to 10,000 toys, sand, gravel,
rocks, driftwood, plants, camouflage,
decomposed granite

De 5 000 a 10 000 juguetes, arena, grava,
piedras, madera flotante, plantas, camuflaje,
granito desintegrado

Children's Museum of San Diego and
Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

A Tale of Two Cities was originally created in 1981
(subsequent versions in 1982, 1985, 1988, and 1994).
Historia de dos ciudades fue creada originalmente
en 1981; se hicieron versiones posteriores en 1982,
1985, 1988 y 1994.
The Newport Harbor Art Museum, Museum purchase.

④9 Dennis Oppenheim

Electric City, Washington, USA, 1938
New York

The Last Dance

La última danza

Styrofoam, fiberglass, beeswax, paint, nails, 1940s
and 1950s radios, lights, strobe lights, timers,
steel beam frames, Plexiglas, drum, motorized
drum head, drum pedal, French horn, 1940s-
1970s record players, electrical equipment
Hule espuma, fibra de vidrio, cera de abejas,
pintura, clavos, radios de los años 40 y 50, luces,
lámparas fotográficas, cronómetros, vigas de
acero, plexiglás, tambor, cabeza de tambor
motorizada, pedal para tambor, corno francés,
tocabiscos de los años 40–70, equipo electrónico

Children's Museum of San Diego and
Installation Gallery

Project curator • Curadora del proyecto
Lynda Forsha

SAN DIEGO MUSEUM OF ART

⑤0 Andy Goldsworthy

Cheshire, England, 1956
Dumfriesshire, Scotland

Andy Goldsworthy: Two Stones

Andy Goldsworthy: dos piedras

Rock, clay, sticks, cibachrome prints

Roca, barro, trozos de madera, impresiones
en cibacrom

San Diego Museum of Art

Project curator • Curadora del proyecto
Mary Stofflet

This project was located at both the San Diego
Museum of Art and Gold Gulch, Balboa Park.
Este proyecto fue instalado simultáneamente
en el San Diego Museum of Art y en el Gold
Gulch, Balboa Park.

TIMKEN MUSEUM OF ART

⑤1 Deborah Small

Mariemont, Ohio, USA, 1948
Rainbow, California

Metamorphoses

Metamorfosis

Computer-generated images, plants,
audio component and original music by
William Bradbury

Imágenes generadas por computadora,
plantas, componente de sonido y música
original hechos por William Bradbury

Timken Museum of Art

Project curator • Curador del proyecto
Hal Fischer

MUSEUM OF PHOTOGRAPHIC ARTS

⑤2 Mark Alice Durant

Medford, Massachusetts, USA, 1955
Los Angeles

Treasures from the Potato Famine

Tesoros de la escasez de papas en Irlanda

Photographic installation, 30 gelatin silver prints,
library chairs, video projection, newspapers
mounted in flag holders, table piled with
newspapers

Instalación fotográfica, 30 impresiones
en plata sobre gelatina, sillas de biblioteca,
proyección de video, periódicos montados
en portabanderas, periódicos amontonados
sobre una mesa

Encuentro

Photographs mounted on wood, chalk,
buckets, newspapers

Fotografías montadas sobre madera,
gis, cubetas, periódicos

Museum of Photographic Arts

Project curator • Curadora del proyecto
Diana Gaston

This project was located at both the
Museum of Photographic Arts and the
Casa de la Cultura Municipal.
Este proyecto fue instalado simultáneamente
en el Museum of Photographic Arts y en
la Casa de la Cultura Municipal.

SAN DIEGO NATURAL HISTORY MUSEUM

53 Olav Westphalen

Hamburg, Germany, 1963
Berlin, Germany and San Diego

Landscape

Paisaje

Color prints, paint, wood, concrete, wire mesh
Fotos a color, pintura, madera, concreto, tela metálica

Pendulum

Péndulo

Foucault's pendulum, electric eye and beeper,
60 educational figures (The Carnegie Collection)
from Museum gift shop
Péndulo de Foucault, ojo eléctrico y beeper,
60 figuras educativas (La Colección Carnegie)
de la tienda de regalos del Museo

San Diego Natural History Museum

Project curator • Curador del proyecto
Mark Quint

54 Roman de Salvo

San Francisco, California, 1965
San Diego

Rain Bow

Arco de lluvia

Back-lit image revealed when
drinking fountain was used
Imagen iluminada por detrás que se revela
cuando la fuente de agua es accionada

Santa Ana

Wood, brass, stainless steel,
aluminum, lens, bearings
Madera, latón, acero inoxidable,
aluminio, lentes, cojinetes

Exits

Salidas

Paint scraped away to let in natural light
Pintura raspada para dejar pasar la luz

Mouse Hole

Ratonera

Steel mesh, wall carving, light
Tela metálica, relieve en pared, luz

San Diego Natural History Museum

Project curator • Curador del proyecto
Mark Quint

55 Nina Katchadourian

Stanford, California, 1968
San Diego

Chloe

San Diego Natural History Museum:
Museum vitrine, pillow, towel, framed photo
Vitrina de museo, cojinetes, toalla, foto enmarcada
Linda Moore Gallery: Museum vitrine,
rug, pillow, towel, taxidermy dog
Vitrina de museo, alfombra, cojinetes,
toalla, perro disecado

San Diego Natural History Museum

Project curator • Curador del proyecto
Mark Quint

This project was located at both the
San Diego Natural History Museum
and the Linda Moore Gallery.
Este proyecto fue instalado simultáneamente
en el San Diego Natural History Museum y
Linda Moore Gallery.

56 Val Valgardson

Winnipeg, Manitoba, Canada, 1964
La Jolla, California

Bug Run

La corrida de cucarachas

Cockroaches, circuit system, plaster walls
Cucarachas, sistema de circuito, paredes de yeso

San Diego Natural History Museum

Project curator • Curador del proyecto
Mark Quint

CENTRO CULTURAL DE LA RAZA

57 Pepón Osorio

Santurce, Puerto Rico, 1955
Bronx, New York, USA

Public Hearing

Vista pública

Baseball bats, broken plates, postcard stands,
handkerchiefs with text, pistol, tablecloth, banner,
hand grenades, telephones, podium, microphone,
handouts, US Air Force jacket, folding chairs
Bates de béisbol, platos rotos, exhibidor de
postales, pañuelos con texto, pistola, mantel,
pancarta, granadas de mano, teléfonos, estrado,
micrófono, información impresa, chaqueta
de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos,
sillas plegables

Centro Cultural de la Raza

Project curators • Curadores del proyecto
Patricio Chávez and Mario Lara

58 Graciela Ovejero

San Miguel de Tucumán, Argentina, 1956
San Diego

Apacheta

Televisions, VCRs, video shot by the artist, earth
Televisores, videocasetas, toma de video
hecha por la artista, tierra

Centro Cultural de la Raza

Project curators • Curadores del proyecto
Patricio Chávez and Mario Lara



Roman de Salvo

59 **Rimer Cardillo**

Montevideo, Uruguay, 1944
New York

A-ncestro D-ivido

Animal skins, wood, paint, leather
Piel de animales, madera, pintura, cuero

Centro Cultural de la Raza

Project curators • Curadores del proyecto
Patricio Chávez and Mario Lara

60 **Susan Yamagata**

National City, California, 1958
El Cajon, California

A Silent Shame

Una vergüenza silenciosa

Audio, wood, paint, building paper,
found objects, barbed wire, masonite,
acetate, wall text and graphics
Sonido, madera, pintura, papel para
construcción, objetos encontrados, alambre
de púas, masonite, acetato, dibujos y texto
en muro

Centro Cultural de la Raza

Project curators • Curadores del proyecto
Patricio Chávez and Mario Lara

61 **Mario Lara
Barbara Sexton**

Milwaukee, Wisconsin, USA, 1950
Pittsburgh, Pennsylvania, USA, 1947
San Diego

You Can't Get There from Here

No puedes ir allá desde aquí

Wood, drywall, Astroturf, wallpaper,
found objects, wood-textured masonite,
paint, decorative lights, trophies
Madera, panel de yeso, césped artificial,
papel para empapelar, objetos encontrados,
masonite con textura de madera, pintura,
luces decorativas, trofeos

Centro Cultural de la Raza

Project curator • Curador del proyecto
Patricio Chávez

**MESA COLLEGE
ART GALLERY**

62 **Rolf Julius**

Wilhelmshaven, Germany, 1939
Berlin, Germany

Air

Aire

Mesa College Art Gallery

Singing

Cantando

Casa de la Cultura Municipal

Small Music

Música ligera

Performance at Mesa College

Steel plate, speakers, audio tapes, steel bowls
with pepper pigment inside, black Japanese soup
cups filled with liquid salt and speakers
(later all became dry and white), paper
Placa de acero, altoparlantes, cintas de sonido,
arcos de acero con pigmento de pimienta adentro,
tazones japoneses negros rellenos con sal líquida
y altoparlantes (que más tarde se secaron y
se hicieron blancos), papel

Mesa College Art Gallery

This project was located at both the Mesa College Art
Gallery and the Casa de la Cultura Municipal.
Este proyecto fue instalado simultáneamente
en la Mesa College Art Gallery y la Casa de la
Cultura Municipal.

**FOUNDERS GALLERY
UNIVERSITY OF
SAN DIEGO**

63 **Estela Hussong**

Ensenada, Baja California, México, 1950
Ensenada

In branches

En ramas

Branches, leaves, dried flowers,
dried fish, pitaya and cholla cacti
Ramas, hojas, flores secas, pescado seco,
cactus de pitaya y choyas

Founders Gallery, University of San Diego

Project curatorial committee • Comité curador
del proyecto
Comité Baja California

**UNIVERSITY ART
GALLERY, SAN DIEGO
STATE UNIVERSITY**

64 **Buzz Spector**

Chicago, Illinois, USA, 1948
Los Angeles

Unpacking my Library

Desempacando mi biblioteca

All the books in the artist's library, arranged
in order of the height of the spine, from the
tallest to the shortest, on a single shelf in a
room large enough to hold them
Todos los libros de la biblioteca del artista,
organizados según su tamaño, desde el más
grande hasta el más pequeño, sobre una repisa
en un espacio lo suficientemente amplio
para contenerlos

University Art Gallery, San Diego State University

Project curators • Curadoras del proyecto
Anna Asebedo and Tina Yapelli

**ATHENAEUM MUSIC
AND ARTS LIBRARY**

65 **Ming Mur-Ray**

Hong Kong, 1951
La Jolla, California and New York

CYM 55296

Oil on 72 masonite panels, on freestanding
maple units
Oleo sobre 72 paneles de masonite,
sobre arriles de arce

Poison Shelf

Estante de veneno

Dust jackets, computer-generated text, books
Sobrecubiertas de libros, texto generado por
computadora, libros

Athenaeum Music and Arts Library

Project curators • Curadoras del proyecto
Erika Torri and Marie Vickers Horne

**CENTER FOR RESEARCH
IN COMPUTING AND THE
ARTS, UNIVERSITY OF
CALIFORNIA, SAN DIEGO**

66 Sheldon Brown

Greeley, Colorado, USA, 1962
San Diego

Video Wind Chimes

Video projectors, electronics, plastic
Proyectores de video, aparatos
electrónicos, plástico

Center for Research in Computing and the Arts
University of California, San Diego

Project curator • Curadora del proyecto
Carol Hobson

**UNIVERSITY ART
GALLERY, UNIVERSITY OF
CALIFORNIA, SAN DIEGO**

67 VITAL SIGNS

Sheldon Brown, Kelly Coyne, Cheryl
Devereaux, Jason Ditmars, Brian Duggan,
Christa Erickson, Dorota Jakubowski, Tim
Nohe, Eric Riel, Mark Tribe, Niklas
Vollmer, Payton White

APPARITIONS

APARICIONES

Installation of computer-generated
video projections
Instalación de proyecciones de video
generadas por computadora

University Art Gallery
University of California, San Diego

Project curator • Curadora del proyecto
Gerry McAllister

**VISUAL ARTS CENTER
GALLERY, UNIVERSITY OF
CALIFORNIA, SAN DIEGO**

**68 Janet Koenig
Greg Sholette**

Brooklyn, New York, USA
Philadelphia, Pennsylvania, USA, 1956
San Diego

disLOCATIONS

desUBICACIONES

Miniatures, digital images, Plexiglas, text
Miniaturas, imágenes digitales, plexiglás, texto

Visual Arts Center Gallery
University of California, San Diego

**DEPARTMENT OF
VETERANS AFFAIRS
MEDICAL CENTER
LA JOLLA**

69 Joyce Cutler-Shaw

Detroit, Michigan, USA
San Diego

The Human Condition

La condición humana

Wall text, works on paper, figural cutouts, color
transparencies with text
Texto en muro, obras en papel, figuras recortadas,
diapositivas de color con texto

School of Medicine
University of California, San Diego

This project was located at both the Department
of Veterans Affairs Medical Center, La Jolla and
the Hospital General de Tijuana, BC.
Este proyecto fue instalado simultáneamente en
el Department of Veterans Affairs Medical Center,
La Jolla, y el Hospital General de Tijuana, BC.

**STEPHEN BIRCH
AQUARIUM-MUSEUM
SCRIPPS INSTITUTION
OF OCEANOGRAPHY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA, SAN DIEGO**

70 Nina Karavasiles

Lynn, Massachusetts, USA
San Diego

Saline

La salina

Salt, wood, Plexiglas
Sal, madera, plexiglás

Stephen Birch Aquarium-Museum
Scripps Institution of Oceanography
University of California, San Diego

Project curator • Curadora del proyecto
Wendelin Montciel

**REGENTS PARK
OFFICE COMPLEX**

71 David Jurist

Philadelphia, Pennsylvania, USA, 1959
San Diego

Maíz/Maze

Regents Park Office Complex:

Corn plants, irrigation

Plantas de maíz, sistema de irrigación

Children's Museum of San Diego:

Concrete block, soil, wood, video monitor

Bloque de concreto, tierra, madera,
monitor de video

Children's Museum of San Diego

This project was located at both Regents Park Office
Complex and the Children's Museum of San Diego.
Este proyecto fue instalado simultáneamente en
el Regents Park Office Complex y el Museo
de los Niños de San Diego.



VITAL SIGNS

**CALIFORNIA CENTER FOR
THE ARTS, ESCONDIDO**

(72) Dennis Oppenheim

Electric City, Washington, USA, 1938
New York

Digestion: Gypsum Gypsies

Digestión: Gypsum/Gitanos

Pigmented fiberglass, propane tanks, plaster, wax,
rubber hose, poured resin, regulator, jeweler's tips
Fibra de vidrio pigmentado, tanques de gas
propano, yeso, cera, manguera de hule, resina
derramada, regulador, soldadura de joyero

California Center for the Arts Museum

Project curator • Curadora del proyecto
Reese Shaw

This project was originally created in 1993.
Este proyecto fue creado originalmente en 1993.

(73) Mathieu Gregoire

New York, 1953
San Diego

Blue Granite Shift

Transición del granito azul

Locally quarried blue granite

Granito azul extraído en la localidad

City of Escondido Art in Public Places Program

Public Art Consultant • Consultor en arte público
Susan Pollack

This is a permanent work.
Esta es una instalación permanente.

**KRUGLAK GALLERY
MIRACOSTA COLLEGE**

(74) Roberto Salas

El Paso, Texas, USA, 1955
San Diego

Los vendedores de Tijuana

Found plaster sculptures,
acrylic on vellum

Esculturas de yeso encontradas,
acrílico sobre papel vitela

Kruglak Gallery, MiraCosta College

Project curator • Curadora del proyecto
Leslie Nemour

**BOEHM GALLERY
PALOMAR COLLEGE**

**(75) Border Art Workshop/
Taller de Arte Fronterizo**

Andres Torres, Fernando Gracia, Angelica
Ruano, Veronica Nava, Carlos Gutierrez,
Jewel Castro, Tim Carroll, Michael Schnorr,
Juan F. Pazos, Carmela Castrejón Diego,
Todd Stands, Susan Yamagata, Eric Kelly,
Narciso Argüelles, Victoria McLean, Tomas
Tamayo, Zopilote

ESL: tonguetied/lenguatrabada

Site-specific, interactive installation

Instalación interactiva para sitio específico

Boehm Gallery, Palomar College

Project curator • Curadora del proyecto
Louise Kirtland Boehm

**CALIFORNIA STATE
UNIVERSITY, SAN MARCOS**

(76) Anne Mudge

McKeesport, Pennsylvania, USA, 1952
Elfin Forest, California

Heir • Loom

Earth, sod, clay, fiber, ashes, stones,
ceramic tiles, monofilament

Tierra, césped, barro, fibra, cenizas,
piedras, azulejos, monofilamento

California State University, San Marcos

Project curator • Curadora del proyecto
Deborah Small

inSITE94 HONORARY CO-CHAIRPERSONS
CODIRECTORES HONORARIOS DE inSITE94

Mayor Susan Golding
City of San Diego

Mayor Héctor G. Osuna Jaime
City of Tijuana

INSTALLATION GALLERY BOARD OF DIRECTORS FOR inSITE94
CONSEJO DIRECTIVO DE INSTALLATION GALLERY PARA inSITE94

Michael Krichman, President
Manuel Felipe Bejarano Giacoman
Mary Berglund
Joe Bevash
Barbara Borden
H. Kenneth Branson
Patty Brutten
Cathe Burnham
Constance Carroll
Tony Cutri
Gerardo Estrada Rodríguez
Esther Fischer
Faiya Fredman
Jorge D'Garay Pallares
Jerry Gardner, Treasurer
Eloisa Haudenschild
Jorge Hinojosa
Michael Levinson
Lucille Neeley
José Luis Pardo Aceves
Mark Quint
Randy Robbins
Hans Schoepflin
David Raphael Singer
Maggie Singleton
Kathleen Stoughton, Secretary
Jose Tasende
José Manuel Valenzuela Arce
Susanna Valji
Yolanda Walther-Meade
Sally Yard

INSTALLATION GALLERY STAFF
PERSONAL DE INSTALLATION GALLERY

Lynda Forsha, Director, inSITE94
Lee Boroson, Preparator
Therese Fitzpatrick, Administrative Assistant
Sarah L. Marchick, Curatorial Assistant
Danielle Reo, Executive Coordinator
Sally Yard, Editorial Director, inSITE94

inSITE94 PROPOSAL REVIEW COMMITTEE
COMITE DE EVALUACION DE inSITE94

Larry Baza, Centro Cultural de la Raza
Mary Beebe, Stuart Collection, University of California, San Diego
Walther Boelsterly, Instituto Nacional de Bellas Artes
Johnny Coleman, Artist
Hugh M. Davies, Museum of Contemporary Art, San Diego
Carmen Cuenca, Centro Cultural Tijuana
Mariza Sánchez, Departamento de Cultura Municipal, Tijuana
Alejandro Márquez, Instituto de Cultura de Baja California
Sally Yard, University of San Diego

inSITE94 ARTS ADVISORY BOARD
COMITE ASESOR DE inSITE94

Deborah Anderson, School of Medicine
University of California, San Diego

Lisette Atala-Doocy, Consulate General
of Mexico, San Diego

B.J. Barclay, Visual Arts Center Gallery
University of California, San Diego

Larry Baza, Centro Cultural de la Raza

Mary Beebe, Stuart Collection, University
of California, San Diego

Carl Belz, The Rose Art Museum
Brandeis University

Angel Benson, Departamento de Cultura
Municipal, Tijuana

Dr. Jo-Anne Berelowitz, University Art
Gallery, San Diego State University

Louise Kirtland Boehm, Boehm Gallery
Palomar College

Walther Boelsterly, Instituto Nacional
de Bellas Artes

Leo Castelli, Leo Castelli Gallery

Patricio Chávez, Centro Cultural de la Raza

Johnny Coleman, Artist

Janet Cooling, Artist

Carmen Cuenca, Centro Cultural Tijuana

Hugh M. Davies, Museum of Contemporary
Art, San Diego

Manuel Escutia, Galería de Arte de la Ciudad

Hal Fischer, Timken Museum of Art

Diana Gaston, Museum of Photographic Arts

Gary Ghirardi, El Sótano

Michael Golino, Museum of Photographic
Arts

Mathieu Gregoire, Artist

Jorge Hinojosa, County of San Diego
Citizens Law Enforcement Review Board

Carol Hobson, Center for Research in
Computing and the Arts, University of
California, San Diego

Mary Beth Hynes, Tasende Gallery

Kathryn Kanjo, Museum of Contemporary
Art, San Diego

Mario Lara, Artist

Márgara de León, El Colegio de la Frontera
Norte

Víctor Madero, Universidad Autónoma
de Baja California

Alejandro Márquez, Instituto de Cultura
de Baja California

Gerry McAllister, University Art Gallery
University of California, San Diego

Wendelin Montciel, Stephen Birch Aquarium-
Museum, Scripps Institution of Oceanography
University of California, San Diego

Linda Moore, Linda Moore Gallery

Tim Murray, San Diego Natural History
Museum

Leslie Nemour, Kruglak Gallery
MiraCosta College

José Luis Pardo Aceves, Centro Cultural
Tijuana

Susan Pollack, City of Escondido
Art in Public Places Program

Mark Quint, Quint Gallery

Manuel Rosen, Universidad Iberoamericana
Plantel Noroeste

Robert L. Sain, Children's Museum of
San Diego

Mariza Sánchez, Departamento de
Cultura Municipal, Tijuana

Michael Schnorr, Southwestern College

Beverly Schroeder, Centre City Development
Corporation

Lynn Schuette, Sushi Performance and
Visual Art

Barbara Sexton, Artist

Felicia Shaw, San Diego Commission for Arts
and Culture

Reese Shaw, California Center for the Arts
Museum

Ernest Silva, University of California
San Diego

Deborah Small, California State University
San Marcos

Mary Stofflet, San Diego Museum of Art

Kathleen Stoughton, Mesa College Art
Gallery

Mario Torero, Artist

Erika Torri, Athenaeum Music and Arts
Library

Margaret Porter Troupe, Porter Randall
Gallery

Larry Urrutia, Southwestern College Art
Gallery

José Manuel Valenzuela Arce, Unidad
Regional Norte de Culturas Populares

Sara Vázquez Estup, Instituto de Cultura
de Baja California

Marie Vickers Horne, Athenaeum Music
and Arts Library

Kay Wagner, San Diego Unified School
District

Ryszard Wasko, International Artists'
Museum

Shirley Day Williams, African American
Museum of Fine Arts

Jim Wilstermann, Hyde Gallery
Grossmont College

Sally Yard, University of San Diego

David Zapf, David Zapf Gallery

ADDITIONAL PROJECT SPONSORS

OTROS PATROCINADORES DEL PROYECTO

Aeroméxico
Contributors to Museum of Contemporary Art, San Diego
1994 Annual Fund
Telecomunicaciones de México
XEWTV Canal 12
Carlos Aguirre

Emerald Shapery Center
Joan and Irwin Jacobs
Porter Randall Gallery
Margaret and Quincy Troupe
José Bedia

Steve Atlas, Artifax, Larry Baza, Wayne Buss, Kacey Cooney,
Hugh Davies, Elizabeth Sidamon-Eristoff, Robert Ginder,
Adolfo Guzman, Victor Molina, Steve Moore (Wonderama),
Randy Robbins, Michael Schnorr, Mark Schweitzer, Craig Siegan,
Ernest Silva, Hope Sinatra, Berne Smith, Ellen Speert,
Margaret Porter Troupe, Joan Warren (Annex Gallery), Sally Yard
Carol Bing

Teléfonos del Noroeste
Promotora de Vivienda y Desarrollos
Alvaro Blancarte

The Associated Student Government of Palomar College
Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)
Palomar College President's Associates
Lila Wallace-Reader's Digest International Artists Program, which
was jointly developed by Arts International, a division of IIE and
the Lila Wallace-Reader's Digest Fund
Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo

San Diego Gas & Electric
David Beck Brown

Center for Research in Computing and the Arts
Thomas Cottrell, Structural Engineer
National Endowment for the Arts, a federal agency
University of California Academic Senate
University of California, San Diego
Sheldon Brown

California Arts Council
Commission for Arts and Culture, City of San Diego
The Nathan Cummings Foundation
Linda Moore Gallery
National Endowment for the Arts, a federal agency
Rimer Cardillo

Dick's Liquor
Lucy Goldman
Terry McMillan
Porter Randall Gallery
Margaret and Quincy Troupe
Vons La Jolla
Albert Chong

National Endowment for the Arts, a federal agency
Johnny Coleman

Department of Veterans Affairs Medical Center of San Diego
El Colegio de la Frontera Norte
H G Daniels
Hospital General de Tijuana, BC
Rosco Products
Tiger Reprographics, San Diego
Individual contributors
Joyce Cutler-Shaw

Mark Quint
Roman de Salvo

Aeroméxico
Telecomunicaciones de México
XEWTV Canal 12
Felipe Ehrenberg

Familia de Pina
En-Con-Traste

Aeroméxico
Telecomunicaciones de México
XEWTV Canal 12
Helen Escobedo

California Arts Council
Commission for Arts and Culture, City of San Diego
Contributors to Museum of Contemporary Art, San Diego
1994 Annual Fund
National Endowment for the Arts, a federal agency
Anya Gallaccio

City of Escondido
City of Escondido Public Art Commission
Mathieu Gregoire

The Angelica Foundation
California Arts Council
Commission for Arts and Culture, City of San Diego
Contributors to Museum of Contemporary Art, San Diego
1994 Annual Fund
National Endowment for the Arts, a federal agency
Silvia Gruner

Aeroméxico
Telecomunicaciones de México
XEWTV Canal 12
Yolanda Gutiérrez

Bruce Allbright Agency
Coastal States Energy Company
Gallery Paule Anglim
Pro Powerwash
Mildred Howard

Comité Baja California
Estela Hussong

Aeroméxico
Telecomunicaciones de México
XEWTV Canal 12
Enrique Ježík

Art Matters, Inc
 G & L Realty
 Lomas Santa Fe Group
 Team Corn
 Anonymous friend of the arts
 David Jurist

National Endowment for the Arts, a federal agency
 Rosco Laboratories, Inc
 Rotad, Inc
 San Diego Stage and Lighting Supply, Inc
 San Diego Humane Society and SPCA
 Smith, Fause and McDonald, Inc
 Allan Kaprow

Joyce Anderson Taxidermy
 Mark Quint
 Nina Katchadourian

Finest City Valet
 Saffron Chicken
 Rebecca's
 Caffè Tazza
 Watts Color Lab
 Giant Photo Services
 Southwestern Food Services
 Nina Katchadourian/Steven Matheson/Mark Tribe

California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 The Nathan Cummings Foundation
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Mario Lara/Barbara Sexton

Aeroméxico
 Telecomunicaciones de México
 XEWT Canal 12
 Gabriela López Portillo

National Endowment for the Arts, a federal agency
 Jean Lowe

Steve Atlas, Artifax, Larry Baza, Wayne Buss, Kacey Cooney,
 Hugh Davies, Elizabeth Sidamon-Eristoff, Robert Ginder,
 Adolfo Guzman, Victor Molina, Steve Moore (Wonderama),
 Randy Robbins, Michael Schnorr, Mark Schweitzer, Craig Siegan,
 Ernest Silva, Hope Sinatra, Berne Smith, Ellen Speert,
 Margaret Porter Troupe, Joan Warren (Annex Gallery), Sally Yard
 Nanette Yannuzzi Macias/Melissa Smedley

California State University, San Marcos
 Visual and Performing Arts Department
 Anne Mudge

California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 Ming Mur-Ray

California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 The Nathan Cummings Foundation
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Private donor
 Pepón Osorio

San Diego County Community Enhancement Fund
 John Outterbridge

H. Kenneth Branson
 California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 The Nathan Cummings Foundation
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Graciela Ovejero

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
 a través del Centro Cultural Tijuana
 Marta Palau

Dr. and Mrs. Charles C. Edwards
 Patricia Patterson

California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 Contributors to Museum of Contemporary Art, San Diego
 1994 Annual Fund
 Dr. and Mrs. Charles C. Edwards
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Nancy Rubins

Private donors
 Michael Schnorr

Ecosystems Imagery Inc
 The Lucille and Ronald Neeley Foundation
 Sony
 Ernest Silva

Faculty Development Grant, California State University, San Marcos
 The Putnam Foundation
 Deborah Small

College of Professional Studies and Fine Arts
 the Fund for Instructionally Related Activities, and the
 School of Art, Design and Art History, San Diego State University
 Buzz Spector

Aeroméxico
 Telecomunicaciones de México
 XEWT Canal 12
 Eloy Tarcisio

Mark Quint
 Val Valgardson

D & S Bird Control Products
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Eugenia Vargas

Mary Berglund
 William Hawkins
 Silicon Graphics, Inc
 Sony Electronics
 VITAL SIGNS

Mark Quint
 Olav Westphalen

California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 The Nathan Cummings Foundation
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Susan Yamagata

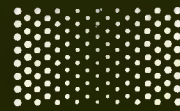
California Arts Council
 Commission for Arts and Culture, City of San Diego
 Contributors to Museum of Contemporary Art, San Diego
 1994 Annual Fund
 National Endowment for the Arts, a federal agency
 Reliance Metalcenter
 The Good Guys
 Yukinori Yanagi

INDEX TO THE PLATES
INDICE DE IMAGENES

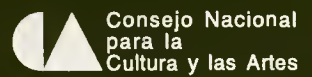
- | | |
|--|------------------------------|
| Carlos Aguirre 124 | Kim MacConnel 77 |
| Terry Allen 74 | Nanette Yannuzzi Macias 84 |
| José Bedia 108 | Steven Matheson 107 |
| Carol Bing 85 | Luis Moret 99 |
| Alvaro Blancarte 101 | Anne Mudge 160 |
| Border Art Workshop/Taller de Arte
Fronterizo 158–159 | Ming Mur-Ray 147 |
| David Beck Brown 125 | Dennis Oppenheim 129, 154 |
| Sheldon Brown 148 | Oscar Ortega 75 |
| Chris Burden 128 | Pepón Osorio 139 |
| Rimer Cardillo 141 | John Outterbridge 100 |
| Carmela Castrejón Diego 93 | Graciela Ovejero 140 |
| Albert Chong 87 | Marta Palau 97 |
| Johnny Coleman 119 | Patricia Patterson 126–127 |
| Cooperativa Mexicali 92 | Marcos Ramírez ERRE 94–95 |
| Abraham Cruzvillegas 78 | Ulf Rollof 76, 102–103 |
| Joyce Cutler-Shaw 151 | Nancy Rubins 120 |
| Roman de Salvo 135 | Roberto Salas 156–157 |
| Mark Alice Durant 133 | Michael Schnorr 76, 106 |
| Felipe Ehrenberg 112 | Barbara Sexton 143 |
| En-Con-Traste 91 | Greg Sholette 150 |
| Helen Escobedo 73 | Ernest Silva 80 |
| Anya Gallaccio 88–89, 121 | Jim Skelman 86 |
| Andy Goldsworthy 130–131 | Deborah Small 132 |
| José Miguel González Casanova 83 | Melissa Smedley 84 |
| Mathieu Gregoire 155 | Buzz Spector 146 |
| Silvia Gruner 104–105 | Sofía Táboas 79 |
| Diego Gutiérrez Coppe 82 | Eloy Tarcisio 96 |
| Yolanda Gutiérrez 111 | Robert Therrien 116 |
| Mildred Howard 114–115 | Mark Tribe 107 |
| Estela Hussong 145 | Val Valgardson 138 |
| Enrique Ježik 118 | Eugenia Vargas 109 |
| Rolf Julius 144 | VITAL SIGNS 149 |
| David Jurist 153 | Olav Westphalen 134 |
| Allan Kaprow 90 | Susan Yamagata 142 |
| Nina Karavasiles 152 | Yukinori Yanagi 113, 122–123 |
| Nina Katchadourian 107, 136–137 | |
| Janet Koenig 150 | |
| Mario Lara 143 | |
| Gabriela López Portillo 98 | |
| Jean Lowe 81 | |

NOTES
NOTAS

I n s t a l l a t i o n



NATIONAL
ENDOWMENT
FOR THE
ARTS



Instituto Nacional de Bellas Artes



08-FLP-018