

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS



VAIVENES DEL SIGLO XX EN TIJUANA.  
ARTE INSTALACIÓN Y HAPPENING EN INSITE,  
1994–2005

T E S I S

PARA OBTENER EL  
GRADO DE MAESTRO  
EN HISTORIA

P R E S E N T A

**JUAN CARLOS CAMACHO MOLINA**

**Director de Tesis:**

**Dr. Víctor Manuel Gruel Sáñez**

**TIJUANA, BAJA CALIFORNIA, junio de 2022**

*Esta investigación se realizó con apoyo  
del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología  
(CONACYT)*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Preguntas y objetivos</b> .....	16
<b>Método contextual</b> .....	18
<b>Organización de los capítulos, organización de los casos</b> .....	24
<b>Corpus de análisis</b> .....	28
<b>Capítulo I: Cartolandia: preludio a la retórica posmodernista</b> .....	33
<b>Introducción</b> .....	33
<b>Interpretación como acto de producción.</b> .....	36
<b>Cartolandia: “the happiest place on earth”</b> .....	42
<b>La madera y la autoconstrucción de vivienda: hacia una estética del reciclaje</b> .....	58
<b>inSITE94: “Instalaciones en sitios específicos”</b> .....	69
<b>Century 21: poética de la precariedad como espectáculo</b> .....	74
<b>Tijuana, 1994</b> .....	94
<b>Conclusión</b> .....	101
<b>Capítulo II: El lugar de <i>Toy an Horse</i>: entre espectáculo, juego y sátira en inSITE97</b> .....	104
<b>Introducción</b> .....	104
<b>Sobre la escultura y la instalación: del pedestal al público</b> .....	108
<b>Entre el espacio y el lugar</b> .....	116
<b>inSITE97: entre lo privado y lo público</b> .....	118
<b>“Todo me altera, nada me cambia”: la espectacularización de Tijuana</b> .....	129
<b>Caballo de Troya: sitiando el sitio.</b> .....	138
<b><i>Toy an Horse</i>: reciclando imágenes, universalizando fronteras</b> .....	141
<b>(Re) pensar la instalación: vanguardia, desinstalación y/o construcción sociocultural.</b> .....	152
<b>Conclusiones</b> .....	163
<b>Capítulo III: Allan Kaprow y los vestigios del Casino Agua Caliente</b> .....	165
<b>Introducción</b> .....	165
<b>Arquitectura y Arte Instalación: un movimiento ontológico del <i>deshacer</i></b> .....	167
<b>Tijuana: la punta del torpedo</b> .....	174

<b>Agua Caliente: cómo se (des)hizo el Casino Agua Caliente (1927 -1994)</b> .....	187
<b>Allan Kaprow: Genealogía del <i>Happening</i> al Arte instalación</b> .....	211
<b><i>Dog is dead</i>: rehaciendo Agua Caliente</b> .....	223
<b>Conclusión</b> .....	231
<b>Capítulo IV: Un laboratorio del neoliberalismo, posmodernidad y arte contemporáneo.</b> .....	234
<b>Introducción</b> .....	234
<b>Fuera de Tijuana: El caso <i>Tilted Arc</i></b> .....	236
<b>Tijuana, el escaparate hacia los <i>Esplendores de Treinta Siglos</i></b> .....	245
<b>Entre Maquiladoras, Mercado y Metáforas</b> .....	259
<b><i>Proyección Tijuana</i>: el contramonumento de Wodiczko</b> .....	283
<b>Conclusión</b> .....	306
<b>Capítulo V: Tiempos posmodernos: el Río Tijuana de ayer es el Arroyo Alamar de hoy</b> .....	308
<b>Introducción</b> .....	308
<b>Cauce de precariedad: antinomias del progreso</b> .....	309
<b>Centros y Ciudades: la <i>Mise-en-scène</i> del progreso</b> .....	316
<b>Levedad o peso. Diálogo entre la metáfora y lo material</b> .....	320
<b>Tijuana, ¿ciudad racional o palimpsesto de precariedad?</b> .....	322
<b>Donde no hay esperanza, debemos inventarla: el caso de Ciudad Industrial Nueva Tijuana</b>	327
<b>Conclusión</b> .....	341
<b>Coda: Adios a Hegel, Welcome a Derrida</b> .....	344
<b>Fuentes primarias:</b> .....	349
<b>Fuentes secundarias</b> .....	358
<b>Lista de ilustraciones</b> .....	374
<b>Lista de tablas</b> .....	376

## **Agradecimientos**

Quisiera iniciar agradeciendo al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por el apoyo financiero otorgado. A la Universidad Autónoma de Baja California y al Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) por creer en mí al permitirme ingresar al programa de maestría en Historia, efectivamente brindándome la oportunidad de cultivarme y continuar con mis proyectos personales. Asimismo quisiera agradecer infinitamente a mi director de tesis el Dr. Víctor Manuel Gruel Sáñez sin cuya entrega y dedicación esta tesis jamás habría podido realizarse. Su receptividad a dialogar, a nutrir mi deseo por vincular distintas disciplinas de conocimiento; pero sobre todo su creencia en mí fue una motivación que me mantuvo continuamente aspirando a producir una tesis digna de nuestras aspiraciones para la temática. Quisiera también agradecer a la Dra. Sara Musotti, quien desempeña el papel de coordinadora de la Maestría en Historia, cuyo constante apoyo a lo largo de la maestría facilitó el cumplimiento de la misma, de manera que siempre me sentí apoyado. Asimismo, a pesar de nuestra poca interacción, creo justo y necesario agradecer a la directora del IIH, la Dra. Diana Méndez Medina, quien creyó en mi tema.

De manera más general quisiera agradecer al resto del cuerpo académico del IIH, quienes ya sea directa o indirectamente cumplieron un papel importante en la realización de mi maestría. Su apertura y receptividad a dialogar me aportaron siempre una perspectiva enriquecedora. Quisiera ofrecer mi gratitud a mis lectores, quienes se tomaron el tiempo y tuvieron la paciencia para leer el capítulo respectivo a cada semestre. Sus observaciones, siempre pertinentes, junto con sus palabras alentadoras, fueron una fuente invaluable para el desarrollo de mi tesis. Por último, quisiera extender un agradecimiento a mis compañeros de generación, cuyas respectivas áreas de conocimiento ofertaron siempre gratas intervenciones que propiciaron la reflexión. Es en este sentido que me encuentro profundamente agradecido con cada persona que facilitó mi estancia en este programa de posgrado, tras del cual, todo aprendizaje aprendido quedara por siempre en mí.

## **Dedicatoria**

Para mi madre, la mejor parte de mí. Sin tu infranqueable fe en mí no estaría aquí.

A mi hermano, siempre estás conmigo, eres una de mis motivaciones para no dejar de creer en mí.

A Brianda, tus palabras son el aliento de cada día.

El otoño es una segunda primavera  
donde cada hoja es una flor

- Albert Camus

## Introducción

Las fronteras se convierten en espacios –a veces incluso, espacios centrales- a través de los continuos movimientos de vaivén que atraviesan los umbrales que ellas marcan. El ritmo de la oscilación engendra así una forma.

– Hans-Ulrich Gumbrecht

Quizás la palabra clave, o al menos una de ellas, que reaparecerá una y otra vez, ya sea explícita o tácitamente, sea la de vaivén. Para matizar la razón de ello, cabría explicar los antecedentes que preceden a la redacción de esta tesis. Con una formación filosófica, mi inicial interés por la historia de Tijuana comparte de cierto modo el origen de la palabra filosofía –la cual nos haría bien recordar tiene su origen en *philo-sophía*, esto es, un amor a la sabiduría mas (no sabiduría en sí)-, con lo que deseo expresar que mi formación humanística me ha permitido acercarme al objeto de estudio desde una postura de amor que implica reconocer la brecha que imposibilita hablar de una “verdadera Tijuana”<sup>1</sup>. En lugar de ello optamos por realizar un acercamiento oblicuo, mediante un acceso indirecto al objeto de estudio a través de obra selecta de arte instalación y *happening* que formó parte de distintas ediciones del evento binacional inSITE durante la década de 1990 e inicios del siglo XXI con la finalidad de profundizar en las representaciones artísticas dominantes que han optado por el camino de afirmar la existencia de una “verdadera Tijuana”.

Habremos de demarcar por propósito de claridad ante nuestros lectores los límites en los que se han de mover dichas representaciones dominantes a las que apuntamos, ello con la finalidad de que podamos mejor esclarecer los márgenes dentro de los cuales ocurre nuestra interpretación de la historiografía de Tijuana y del legado histórico del arte occidental. Primero cabría aclarar que estas representaciones corren en direcciones opuestas, las cuales, sin embargo, de cierta manera se constituyen mutuamente. Encontramos mediante nuestra revisión de la documentación historiográfica de Tijuana una extensa serie de referencias a su

---

<sup>1</sup> La distancia entre la realidad y nuestro objeto de estudio parte de una premisa epistemológica desde la cual en todo objeto yace un excedente de realidad que no puede ser apremiado por ningún historiador ontológicamente privilegiado en su totalidad. De ahí que nuestras argumentaciones no girarán en torno al descubrimiento de una esencia o representación histórica verdadera de Tijuana, tanto como a matizar las existentes y potencializar la construcción de otras que cuestionen la primacía de una dominante u oficial.

relación con su vecino al norte, principalmente durante las primeras décadas del siglo XX<sup>2</sup>, caracterizada como una ciudad entregada al vicio: a la prostitución, a las bebidas alcohólicas, a los juegos de azar –ello lo analizaremos con mayor detalle en nuestro capítulo tercero.

Esta representación de Tijuana como ciudad de la perdición, una Sodoma y Gomorra mexicana, teniendo presente la fuerte connotación moralista con la que estas sentencias fueron dictadas por parte de los estadounidenses, podemos, por dar un ejemplo temprano, encontrarlas en las conocidas *Tijuana Bibles*, una serie de cómics pornográficos o cuadernillos de historietas que exhibían, en situaciones manifiestamente pornográficas, a personajes reconocibles, fueran estos del mundo del cine, de la política o de los cómics que proliferaron en Estados Unidos desde la década de 1920 a 1940<sup>3</sup>. Un período que comprende eventos de suma importancia a nivel tanto local, nacional como internacional si consideramos la así llamada “Gran depresión”, una recesión económica que vino a reflejarse en el gran *crash* de la bolsa de Nueva York, cuyas secuelas fueron de impacto mundial; así como la aprobación de la Acta de Prohibición o Ley seca promulgada en 1919 y vigente hasta 1933 en los Estados Unidos. Eventos cuyas ramificaciones cumplieron un papel en la transformación de la ciudad. Esta mitología negra asociada a Tijuana, la cual se ha nutrido de una fijación unidireccional en la historia de intercambios y contactos históricos con Estados Unidos, que académicos como Humberto Félix Berumen ha analizado de manera minuciosa, subsiste obviando una serie de condiciones geográficas, políticas, económicas en favor de perpetuar una esencialización de la ciudad, efectivamente sustrayéndose del papel que han desempeñado en la constitución y reproducción en parte producto de una relación disímil entre México y Estados Unidos.

Por otro lado, si bien la mitologización negra de Tijuana ha representado fuertemente la identidad de la ciudad tanto para quienes la habitan como para quienes la perciben indirectamente, en su dirección opuesta podemos ubicar en la documentación revisada la presencia de un recurrente discurso que posiciona simbólicamente el umbral que transiciona de un pasado tiznado por la decadencia hacia un futuro iluminado por el sendero del progreso

---

<sup>2</sup> De hecho existe antecedente de ello previo al siglo XX, sugerimos Rogelio E. Ruiz Ríos, “Tijuana. La frontera conspiciente y el comienzo de la patria”, *Revista LiminaR.*, año 7, vol. VII, núm. 2, diciembre de 2009, pp: 131-151.

<sup>3</sup> Véase Bob Adelman, Art Spiegelman, y Richard Merkin, *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies* (New York; London: Simon & Schuster, 2004). Véase también las obras de Félix Humberto Berumen y Heriberto Yépez mismas que revisaremos en detalle en las notas sucesivas.

en lo que poéticamente implicaría la metamorfosis de lo que vendría a ser la Zona Río. Si la dialéctica de la modernidad implicó una serie de momentos hasta el advenimiento del fin de la historia Hegeliano –el cese de todo movimiento dialéctico-, el *telos* a través del cual todo error pasado se convertiría en un momento de la Verdad, el camino hacia la modernidad tijuana no estaría exento de un movimiento a la par: la modernidad llegaría a Tijuana por medio de las tres etapas de la canalización del Río Tijuana. El espacio liminal que serviría como pauta espacio-temporal entre la promiscuidad y el progreso, que temporalmente marcaría un antes y un después entre la Cartolandia y el cosmopolitismo de la Zona Río y que espacialmente conllevaría a una gradual expulsión hacia la periferia este de Tijuana de todo aquello que recordaba el vicio y perdición de sus primeras décadas.

Acorde a nuestra indagación en la documentación revisada situaremos justo la canalización y urbanización de la Zona Río como punto de referencia desde el cual confluye un choque entre la mitología negra y la modernización de Tijuana, la cual encontraría en la adjudicación de metáforas un respaldo ante la legitimación de estos discursos: como laboratorio de la posmodernidad, como una de las nuevas mecas culturales mundiales, como una Tercera Nación, etc. Si bien estas posturas parecen de primer momento antagónicas, será justo por medio del análisis documental que podremos apreciar con mayor detalle el papel complementario que desempeñaron en la proliferación del discurso posmodernista en la ciudad. Es aquí que surge la centralidad para esta tesis del evento artístico binacional de inSITE: sus organizadores, curadores, artistas, junto con los académicos, reporteros, críticos que llevaron a cabo la labor de analizar e interpretarlo en sus distintas ediciones sirven como referente a este juego de intercambios entre polos opuestos (mitología negra y modernización), los cuales revelan las confluencias por sobre las contradicciones entre ambas.

Como veremos en cada capítulo, tras un análisis de la organización así como de la recepción de la prensa ante distintas ediciones de este evento cultural, fue común el caso en que las condiciones históricas de Tijuana sirvieron como punto para que distintos artistas por medio sus prácticas posicionaran a Tijuana ante el escenario internacional, efectivamente usando su devenir histórico para “elevationarla”. La extensa producción de material literario en torno al emerger de la producción artística de la región fronteriza a finales del siglo XX e

inicios del XXI y su presencia a nivel internacional en exhibiciones, corrobora esto<sup>4</sup>. En el 2002, *Los Angeles Times* describió a Tijuana como un lugar “conocido por beber demasiado, salir de fiesta demasiado tarde y acoger a extraños hedonistas. Pero como un niño salvaje que envejece, quiere ser conocido por más”<sup>5</sup>. La representación de Tijuana como un niño salvaje en crecimiento posee fuertes connotaciones de esa asociación entre la infancia y un estado pre-civilizado o de retraso con respecto hacia quienes participan activamente en la continuación del proyecto civilizatorio occidental. Es en este retraso que supone su pasado vinculado al vicio, el cual filtrado y depurado a partir de instituciones como el Centro Cultural Tijuana (de aquí en adelante CECUT), las cuales desempeñaron un papel crucial en la organización y exhibición de inSITE. Así, CECUT funciona como emblema del progreso logrado en la frontera norte de México, como símbolo de la presencia del Estado mexicano en sus territorios más lejanos, así como su sólida estructura arquitectónica cumple un papel monumental en la rememoración de esta nueva visión para Tijuana en crecimiento —una diametralmente opuesta a la efímera y endeble estructura de aquellas casas de material de desecho provenientes de Estados Unidos que conformaron Cartolandia.

De este modo, más que situar ambos modos de pensar las representaciones dominantes de Tijuana como diametralmente opuestas, en conflicto y contradicción, nuestra tesis opta por plantear una serie de intercambios en los que por medio de una revisión selectiva del pasado, éste se utilizó en ciertos casos para legitimar una nueva visión de la ciudad en la que a través de la labor artística-cultural, las adversidades que han caracterizado a Tijuana fueron interpretadas como cualidades emergentes a raíz de las condiciones dadas —una romantización de la precariedad-, en la que su carácter posmoderno es representado por el uso descontextualizado de la historia en la generación de *collages* o montajes sociales. Cuya referencia al pasado suele ser más una evocación superflua, si bien no romántica, no del

---

<sup>4</sup> Véanse eventos como *Nortec City, Factory of dreams* en el año 2000. Por otro lado en el mismo año estuvo el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego con su exhibición *Ultra-Baroque: Aspects of Post-Latin American Art y Strange New World: Art and Design from Tijuana* en el 2006. Por su cuenta galerías llevaron a cabo exhibiciones como *Here/There: Contemporary social commentary by emerging Tijuana artists, Across the Border: Baja California artists adressing border issues y Pinturafresca*. Cabría mencionar también la exposición *Baja to Vancouver: the West coast and Contemporary art*, exposiciones que no solamente apuntan hacia la marcada presencia del arte fronterizo en el mercado estadounidense, sino hacia una supuesta desintegración de las fronteras que han separado históricamente a estos países. Dado que no son parte del *topos* o de la temporalidad de la tesis estos eventos no fueron incorporados aquí.

<sup>5</sup> Anne-Marie O’Connor, “Tijuana trying to redeem its reputation”, *Los Angeles Times* (Estados Unidos), noviembre 9 de 2002. La traducción es nuestra.

espacio físico sino del legado histórico del artista como genio creador. Es en contra de este simulacro montado que hemos seleccionado obra artística participe de inSITE la cual consideramos activamente pone en diálogo las historias propias de los espacios intervenidos, no con una intención de acceder a una “verdadera Tijuana” subyacente a sus representaciones, sino todo lo contrario, cómo evidencia de la noción misma de *un* origen. Para ello, las referencias tanto al mito negro como a la modernización tijuanaense serán recurrentes, insistimos no en un intento por argumentar en favor de una o la otra, sino para apreciar la construcción del espacio social junto con la manera de ejercer su poder a través de los intercambios y la complicidad entre ambas representaciones dominantes como parte de un discurso totalizador y esencialista el cual, como argumentaremos, oculta una historia de exclusión y expulsión que propicia una condición de precarización.

Será oportuno enfatizar que aquella “verdadera Tijuana”, aquel referente para el signo de la posmodernidad, subsiste no a pesar sino justo con razón de la insalvable brecha que separa la realidad histórica de la ciudad del discurso pregonado por su posicionamiento geopolítico –situado al sur del país más poderoso del mundo. Como su carácter definitorio en tanto ciudad fronteriza, esto es, un lugar de contactos y roces culturales, dirán por ello los teóricos, pensadores, escritores y artistas revisados en esta tesis que Tijuana es una ciudad dada a la hibridación<sup>6</sup>. Incluso si retomamos el origen griego de la palabra estética (*aisthesis* o sensación), podría decirse de la ciudad fronteriza Tijuana que es un sitio entregada a la estética, al igual que cualquier otro lugar. Tal como veremos a lo largo de nuestro recorrido, ello no se encuentra lejos de la realidad, ya que ahondaremos en la estetización de la ciudad como herramienta para limpiar la mitología negra que ha subsistido debido a su tumultuosa historia siendo el patio recreativo para el hedonismo estadounidense.

La recepción de algunos académicos de Baja California y California ante la naturaleza efímera de las intervenciones artísticas del evento inSITE, como apreciaremos para los años 1994, 1997, y 2001, estuvieron anclados en un lamento de no poder perennemente revestir

---

<sup>6</sup> De hecho podemos encontrar escultura híbrida también en México, incluyendo iglesias decoradas con representaciones de serpientes y pumas. Se ha descrito que la decoración de Tlalmanalco, por ejemplo, la cual logró “conciliar pasajes del renacimiento plateresco, el gótico tardío, el mudéjar y lo que puede ser un ornamento indígena. Por el otro lado, con las posibles excepciones de las columnas del palacio de los príncipes obispos de Lieja, el estilo azteca resultó ser demasiado foráneo para domesticar. Peter Burke, *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture* (Budapest ; New York: Central European University Press, 2016), p: 94.

los espacios de un embellecimiento cuya finalidad pudiera ser el atraer intereses económicos en forma de inversiones extranjeras. El arte no resuelve la pobreza, sin embargo, el diseño y el discurso artístico si lo romantizan. Como haremos explícito el arte instalación emergió entre un impulso por reivindicar la importancia del cuerpo humano – del artista y del espectador- así como del lugar que ocupa dentro y fuera de las galerías y museos de su exhibición que recorre. Opuesto al ojo descorporeizado de la apreciación pictórica occidental, tendremos una conceptualización instrumental del arte instalación propio de inSITE como objeto atado a la misma predilección por lo visual en su establecida relación con la belleza, por ende, entre lo bueno y lo moral.

De tal manera esta búsqueda por una “verdadera Tijuana” situada entre los intersticios que hilan las transiciones entre una representación y la otra cumple el propósito de permitirnos comprender el tránsito del siglo XX al XXI en Tijuana y los impactos que hubo en su estructura urbana y espacial. Un elemento clave en nuestra interpretación de tales repercusiones se encuentra en la importancia del uso de madera de segundo uso proveniente de Estados Unidos en la autoconstrucción de vivienda dentro de estos predios irregulares que son “invadidos” por quienes carecen de la capacidad adquisitiva para adquirir uno. Siendo así, la madera se nos presentará como no solo material de construcción, no solo como material de uso artístico, sino como elemento simbólico que remite a la disparidad en cuanto a las relaciones económicas, así como políticas entre Estados Unidos y México.

Como tal la vivienda precaria se encuentra desplazada conforme la reorganización espacial de la ciudad continua moviendo este sector de la población hacia el este de la ciudad, mientras podemos actualmente apreciar a la par una serie de proyectos de “recuperación” o gentrificación de Tijuana<sup>7</sup>. Estas tensiones que buscaremos avivar mediante nuestra reconstrucción histórica, ciertamente apuestan en contra de uno de las caracterizaciones más persistentes de Tijuana. Como ciudad fronteriza al borde del límite territorial entre México y Estados Unidos, su posicionamiento geográfico ha hecho a Tijuana un ideal receptáculo de la hibridación: cultural, artística e histórica. La importancia de la frontera en relación a la hibridación quedará mejor esclarecida si consideramos las palabras del historiador británico Peter Burke:

---

<sup>7</sup> Véase Marco Antonio Samaniego-López, “Tijuana, una ciudad en constante proceso de gentrificación”, *Boletín Científico Sapiens Research*. Vol. 8, núm. 1 (jun. 2018), pp: 117-128.

La frontera no era una simple frontera o borde. También fue un “terreno medio”, el escenario para el ajuste mutuo o acomodación que siguió a encuentros prolongados entre los miembros de dos culturas, en el que ninguna de las partes podía “obtener sus fines por la fuerza”. Era una zona de contacto, en la que los miembros de un grupo tomaban prestado de la cultura del “otro”<sup>8</sup>.

Burke enfatizó la coexistencia del conflicto con la hibridación, así “la frontera fue el escenario de dos reacciones extremas, la mezcla con el ‘otro’ y la guerra con el otro”. Si bien nos queda claro que toda frontera posee un grado de porosidad a través del cual se posibilita un intercambio de no solo bienes materiales sino inmateriales (culturales), asumir que ello significa una mezcla homogénea que subsume toda contradicción, toda fricción o conflicto nos parece esencialista y, por ello, ingenuo. En el caso de Tijuana se ha privilegiado el aspecto del contacto cultural, sin embargo, no se ha dado suficiente importancia al aspecto de los rechazos mutuos. Por ello recurrimos al concepto de hibridación del teórico de origen indio Hommi Bhabha, el cual cuestiona la supuesta pureza misma de la cultura, cuya consecuencia sería que “ninguna cultura es una entidad fija e invariable que pudiese ser objeto de la hermenéutica”<sup>9</sup>. Ello es expresado a través de su uso de la metáfora de la escalera: “el movimiento de la escalera, el movimiento temporal y el desplazamiento que permite, impide que las identidades en los extremos se fijen en polaridades primordiales”<sup>10</sup>, dichas polaridades primordiales las encontramos en el caso de Tijuana en los polos extremos que son la mitología negra, por un lado, y la modernización, por el otro. Su concepto de hibridación apunta al reconocimiento de la importancia del movimiento de las prácticas culturales y sus consecuentes transformaciones opuestas a la inmovilidad esencialista propia de una noción de cultura original, auténtica, pura.

De hecho el concepto de Bhabha “opera contra este constructo de la pureza y de la originalidad, que es un fenómeno del poder”, así la hibridación más que pensarse solamente en términos de síntesis [como hizo contra-discursivamente Yépez], de homogeneización que

---

<sup>8</sup> Burke, *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture*, p: 48. La traducción es nuestra.

<sup>9</sup> Según la lectura de Hommi Bhabha que realizó Byung-Chul Han, *Hiperculturalidad: cultura y globalización*, (Barcelona: Herder, 2019, p: 34.

<sup>10</sup> Hommi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), p: 20.

resuelve el conflicto de la heterogeneidad, podemos apreciarlo como “una fuerza subversiva que se dirige en contra del orden dominante establecido”<sup>11</sup>.

Es en este sentido que los roces entre Estados Unidos y México nos resultan de interés no con la finalidad de sintetizarlos de un modo resolutivo, tanto como para re-abrirlos ante las consideraciones de los contextos a los que remitiremos a lo largo de nuestra tesis. Ejemplo de estos conflictos irresueltos que permean las interacciones entre un país y otro podemos encontrarlo en las secuelas que la industria maquiladora ha traído a la ciudad, una industria la cual provee de trabajo a los habitantes de las viviendas precarias antes caracterizadas, así como de material para la construcción de su vivienda. Una situación contemporánea pone de relieve como el desplazamiento de la ciudad hacia el este homologaría los problemas anteriores del Río Tijuana a los del Arroyo Alamar. Quisiéramos destacar que la cuenca hidrográfica del Río Tijuana se encuentra localizada en el noroeste del estado de Baja California, cuenta con una extensión de 4,465 km<sup>2</sup>, comprende una amplia red de drenaje la cual se distribuye a ambos lados de la frontera internacional. La cuenca del Río Tijuana está conformada por 12 subcuencas, dos de ellas son de carácter binacional: la subcuenca del Arroyo Campo Creek y la subcuenca del Arroyo Alamar<sup>12</sup>. De este modo la confluencia entre el Río Tijuana, el Arroyo Alamar y Estados Unidos se encontraran geográfica y económicamente vinculadas a través del desplazamiento de la precarización representada, entre otras cosas, por la madera de segunda proveniente de Estados Unidos y que ha sido un material predominante en la autoconstrucción de las vivienda precarias que estuvieron en Cartolandia y ahora alrededor del Arroyo Alamar. Lo ocurrido en la colonia Nueva Esperanza (ubicada en la delegación Otay Centenario) ejemplifica la precarización antes aludida.

Asentados en un terreno federal a la orilla de la Vía Rápida Alamar, la colonia La Nueva Esperanza es el asentamiento irregular más grande de Tijuana; abarca más de tres kilómetros lineales y alberga a más de 500 familias en casas hechas de cartón, madera y láminas. Predio en el que desde hace más de 20 años [C. 1988-89] comenzaron a poblar migrantes, sobre todo trabajadores y ex trabajadores de las maquilas de la Zona Industrial de Otay<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Han, *Hiperculturalidad*, p: 39. Anotamos lo anterior pues de la lectura de Hommi Bhabha fue esencial para que Néstor García Canclini lo abrevara en su abordaje sobre Tijuana.

<sup>12</sup> Hugo Riemann, “La cuenca del arroyo Alamar” en Vicente Sánchez Munguía y Hugo Riemann, (eds.), *El arroyo Alamar de Tijuana: un río urbano amenazado*, Primera edición (México: Red de Investigación Urbana, 2013), p: 13.

<sup>13</sup> Redacción Zeta, “En la pobreza, viven familias en La Nueva Esperanza”, *Zeta* (Tijuana), 29 octubre, 2018.

Con lo anterior deseamos analizar un proceso histórico en el cual las condiciones de precariedad que caracterizaron a la entonces Cartolandia (la cual se encontraba donde actualmente se ubica el CECUT) fueron desplazándose hacia el este de la ciudad<sup>14</sup>. Los ecos de promiscuidad, mala imagen, pobreza que definieron en su momento al desalojo de Cartolandia -cuya consecuencia fue la aclamada canalización del Río Tijuana-, se aprecian en las chozas precarias hechas con material de segunda que se sitúan sobre predios irregulares y que son habitadas por trabajadores cuya condición económica los posiciona excluidos de la certeza básica de poseer un hogar estable<sup>15</sup>. En el caso de los trabajadores de las maquilas ellos “fueron llevando palos, madera, pedazos de lámina, fierros, lonas y algunos objetos como sillones, sillas, mesas y demás que en sus maquilas iban desechando, así construyeron cada uno lo que ahora son sus hogares”<sup>16</sup>. Así, nuestro manejo de la exclusión sucederá en dos términos: espacial y temporal.

Por un lado, el movimiento hacia el este, lejos del área cultural, artística y turística de Tijuana, implica un desplazamiento a través del espacio físico de la ciudad –complicando al menos la participación activa en las actividades que conforman el día a día de la ciudad como organismo vivo. Sobre esta precarización espacial el término de “segregación residencial”, el cual responde a “la instalación en Tijuana de modos urbanos de producción, típicos del proceso reciente de mundialización de la economía”, remite a una división de Tijuana entre: este y oeste dado el “carácter global transfronterizo de su dinámica económica en el periodo 1990-2000”<sup>17</sup>. Dentro de esta división el lado este es caracterizado por una población de bajo nivel de ingreso y baja escolaridad. Mientras por el otro implica también una de índole temporal, la inestabilidad laboral y de vivienda merman la posibilidad de proyectar hacia un

---

<sup>14</sup> Referente a la situación legal e injerencia de los terrenos en los que se asienta la colonia La Nueva Esperanza, ZETA buscó a la autoridad del Estado pertinente, quienes compartieron que tienen registro de que la injerencia es de orden estrictamente federal, al estar instalados al borde de un río. Sin embargo, desde la Comisión Nacional del Agua se informó a este Semanario que luego de que se construyó allí la canalización y la Vía Rápida, la demarcación no quedó clara ni concreta, por lo tanto, se trabaja en una nueva para saber hasta dónde tal espacio sigue siendo de injerencia federal o si corresponde al Estado. Zeta, “En la pobreza, viven familias en La Nueva Esperanza”, 29 octubre, 2018.

<sup>15</sup> Véase Tito Alegría Olazábal y Gerardo Manuel Ordóñez Barba, *Legalizando la ciudad: asentamientos informales y procesos de regularización en Tijuana* (Tijuana, B.C: El Colegio de la Frontera Norte, 2005).

<sup>16</sup> Zeta, “En la pobreza, viven familias en La Nueva Esperanza”, 29 octubre, 2018.

<sup>17</sup> Emilio Hernández Gómez, Jocelyn Rabelo Ramírez, “Segregación residencial y distribución del ingreso en el área de urbana de Tijuana, Baja California, México” en Arturo Ranfla González y Luz María Ortega Villa, (eds.), *Procesos urbanos en Baja California: análisis, planeación y sustentabilidad*, 1. ed. (Mexicali: Ed. de la Red Nacional de Investigación Urbana, 2012), p: 88.

futuro cualquier plan u objetivo al no poseer ningún tipo de seguridad, efectivamente viviendo día a día una serie de presentes fugaces e inconsecuentes.

Un ejemplo de ello lo analizamos en el primer capítulo, al rastrear la historia acerca de Cartolandia, un asentamiento irregular que fue demolido en nombre de una modernización entendida por antonomasia con la canalización del Río Tijuana, así como la urbanización del espacio circundante en lo que hoy conocemos como Zona Río, una zona caracterizada por su emblemático Centro Cultural. Lo que nos conduce hacia la pertinencia del arte instalación en nuestra mirada crítica hacia la construcción de la “entelequia” llamada “Tijuana” –según el argumento de Heriberto Yépez.

Aunado a la formación como filósofo he tenido un persistente amor e interés hacia las artes (sean plásticas, escénicas, literarias, cinematográficas, etc.), lo cual condujo al desempeño como docente en la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Así como en su momento asistir a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) en la Ciudad de México. El aprendizaje obtenido en cada área de interés ha sido como un peldaño que he usado para acercarme a los objetos de mi amor, forjando en cada momento un entramado de directrices atravesadas por las ideas y por la escritura histórica.

### **Preguntas y objetivos**

De este modo el arte ha sido un filtro desde el cual resulta no solo viable sino fructífero analizar la así llamada realidad social, la cual constituye nuestro modo de existir en sociedad. Así, el acervo de lecturas, expedientes históricos, de teorías, de movimientos artísticos que han constituido mi conocimiento en torno a las artes, serán herramientas que activamente ayudaron a edificar un cuerpo argumentativo centrado en los procesos urbanísticos de la historia de Tijuana: sus continuas transformaciones al igual que sus persistentes latencias. La tesis trata de ponderar su representatividad académica, es decir, los intentos ambiciosos y fútiles de presentar una identidad estable y fija a una ciudad caracterizada por el movimiento –sea de personas que llegan o se van, de bienes de consumo, incluso de un sinfín de metáforas.

Enfocada desde el arte, específicamente el arte instalación y el *happening*, y su interés por el espacio que enmarca nuestra comprensión de éstos, Tijuana es para nosotros un tipo de caleidoscopio, una proliferación de imágenes, de posibilidades, de vertientes que

desembocan en una multiplicidad enriquecedora, distanciada al extremo de cualquier pretensión de acercarnos a un origen –a un *arche*, según su etimología-, a una conclusión holística, homogénea. De ahí la central importancia en nuestro acercamiento a los lugares significativos de Tijuana. Ello no con una finalidad de presentarlos unívocamente a través del filtro de nuestro abordaje, sino abrirlos ante la posibilidad de su perpetua constitución e interpretación histórica –sea desde el presente o desde el pasado. Un contextualismo como el nuestro se centra en el acceso indirecto del evento binacional de inSITE que nos resulta el vehículo más adecuado a nuestras pretensiones.

Sobre estas pretensiones cabría demarcarlas por medio de algunas interrogantes que permean nuestra tesis, una de las principales sería: ¿cuál ha sido la representación sobre la frontera que se ha vivido desde la visión de Estados Unidos históricamente? Al menos enfocándonos en el siglo XX, siendo que fue uno de profunda transformación para ambas Californias. Quisiéramos aclarar que al hablar de la frontera no hablamos del muro físico que separa, sino del ideológico que funciona como filtro que intercede en la contextualización de aquello que sucede “al otro lado”, el cual enmarca la comprensión de lo sucedido en términos de familiaridad contextual, en otras palabras que proporciona el marco interpretativo bajo el cual hacemos entendible los fenómenos que suceden fuera de nuestro mundo autocontenido. Debido al papel que las representaciones de Estados Unidos sobre Tijuana han cumplido un papel importante en tanto contrapeso a una serie de intentos por conducir la imagen en el sentido opuesto a la imperante basada en el vicio y la pérdida moral, nos parece relevante cuestionar, ¿cómo esa representación se muestra así misma a través de su relación con Tijuana? El binarismo propio del modelo de pensamiento occidental nos retiene yendo y regresando de un extremo al otro, buscando argumentos basados en las presuposiciones del otro con los cuales contrarrestar la incuestionable dominancia sobre su imagen.

Por ello es que basándonos en las representaciones dominantes a las que hemos aludido es que nos cuestionamos, ¿pueden las representaciones artísticas historiarse? De ser así, consideramos podemos situarlas dentro de una serie de contextos en los que co-existen a la par de discursos, proyectos, configuraciones de índole social, político, económico esenciales en cualquier valoración que pretenda presentarse a sí misma como “real” o “verdadera”. De ello proseguiría preguntarnos: ¿cómo podemos repensar las capacidades epistemológicas de la producción y recepción artística al momento de considerarlos documentos de pertinencia

histórica? Precisamente al reconocer que en ellas reside una intersección de factores que trascienden los límites del campo artístico, así como del estético, que corresponden a coyunturas las cuales se desenvuelven a través del tiempo y del espacio.

Para poder llevar a cabo estas pretensiones hemos de situar de modo general el arte contemporáneo en la frontera norte de México desde una perspectiva entre la vanguardia y el posmodernismo –prestando especial atención a los complementos y conflictos que caracterizan su movimiento histórico. Hemos de realizar un sumario histórico del proceso de las prácticas artísticas del arte instalación y *happening* hasta su arribo en Baja California durante las recientes décadas para examinar por medio de ellas las secuelas y choques que el fenómeno globalizador suscitó en la ciudad de Tijuana. Para ello habrá que formular un panorama de la organización institucional, conceptos fundamentales, discursos y prácticas predominantes, así como su desenvolvimiento, transformación y relevancia en inSITE a lo largo de sus diversas ediciones. Profundizar en la problemática que suscitan los argumentos propios de la posmodernidad y conceptos como: hibridación, síntesis, fusión, montaje, pastiche desde un enfoque en la historia de Tijuana y su relación con ellos.

### **Método contextual**

Para lograrlo construimos un *corpus* de artistas y obras que analizaremos con la finalidad de delimitar el campo de estudio al arte: instalación y *happening* –teniendo presente que ambos emergen de las prácticas intermediales de la década de 1960 nos resultara necesario en ocasiones remitir asimismo a otro conjunto de prácticas con las cuales retienen alguna semblanza. Recurriremos a la documentación en archivos sobre la recepción, la crítica y percepción de las distintas ediciones de inSITE con la intención de examinar los enfoques tanto artísticos, históricos, culturales y semióticos de las obras seleccionadas<sup>18</sup>. Las cuales comparten una temática orientada a propiciar lecturas polisémicas, reflexiones así como prácticas asociadas con la reconfiguración del espacio en el contexto de la historia de Tijuana.

Las obras selectas que formaron parte de inSITE poseen una función significativa al considerar la redefinición de la representación de la región fronteriza al acrecentar no

---

<sup>18</sup> Una parte significativa de nuestras fuentes documentales provinieron del archivo digital propio de inSITE, el cual se puede visitar en la página: <https://insiteart.org/>. Su pertinencia se encontró en la gran cantidad de fuentes de prensa, fotográficas, así como las guías que se realizaron para cada edición (las cuales cuentan con una serie de artículos especializados, interpretaciones de académicos, curadores, artistas).

solamente la carga simbólica de los sitios en donde interviene, sino en la reconsideración de historias, actores y factores que habían sido opacados, arrollados bajo el mandato de la modernidad tan anhelada, presentarse a sí mismos como una réplica de la otra California, conocida por su abundancia y crecimiento. Es en esta pugna representacional que se manifiestan una serie de coyunturas las cuales engloban los procesos identitarios en torno al papel que desempeña la frontera entre Tijuana y San Diego como catalizadora de esas representaciones diferenciales. Historiar esta pugna representacional, creemos, permitirá una mejor comprensión de las transformaciones discursivas e identitarias acerca de esta región. No a través de una afirmación tajante, unidireccional y absoluta, sino por medio del debilitamiento de la misma posibilidad de tal afirmación a raíz de una contextualización tendiente hacia la pluralidad.

Parece pertinente profundizar en el uso de la palabra contexto para comprender mejor nuestra postura en cuanto a su importancia para la epistemología histórica. Para ello recurriremos a la investigación que realizó al respecto el Peter Burke<sup>19</sup>. Al igual que la palabra texto, el contexto es una metáfora del tejido. Mientras que *contextere* es latín clásico para “tejer” (*weave* en inglés), el sustantivo latino *contextus* se usó en el sentido de conexión. Fue en el siglo IV d.C. que el sustantivo *contextio* entró en uso para describir el texto que rodea un pasaje dado que a uno le gustaría interpretar. *Contextio* finalmente pasó a significar “composición literaria”. Otra palabra que se usó fue *circumstantiae* (las cosas que están alrededor), un término empleado en la exégesis bíblica.

En los siglos XVI y XVII en lenguas vernáculas como italiano, francés, inglés o alemán, se empezaron a utilizar las palabras *contesto*, *contexture*, *context* y *kontext*, generalmente en discusiones sobre la interpretación de textos, especialmente bíblicos o Aristotélicos. Un contexto local para las discusiones de *contextus* fue la práctica de la traducción, fomentando la conciencia de la necesidad de prestar atención no solo a las palabras individuales sino también a las relaciones entre ellas. El término también se invocó en las discusiones sobre la autenticidad. Un tercer y más amplio sentido del término incluía la intención del escritor, a menudo descrita como su *scopus* o como “alcance” (*scope* en inglés).

---

<sup>19</sup> El texto de Burke al que estaremos referenciando en los próximos párrafos es: Peter Burke, “Context in Context”, *Common Knowledge*, Vol. 8, núm. 1, Invierno (2002), pp. 152-177.

Durante la Reforma, incluida la Contrarreforma, el intento de aplicar los preceptos bíblicos a la vida cotidiana de manera literal planteó el problema de si estos preceptos tenían o no la intención de ser de aplicación general. Mientras que la Revolución Científica (siglo XVIII y XIX) y la Ilustración (XVIII) fueron, en cierto sentido anticontextuales puesto que los participantes fascinados por el método geométrico, se preocuparon por formular leyes de la naturaleza y la sociedad, generalizaciones que serían válidas cualesquiera que fueran las circunstancias de tiempo, lugar o personas. Como señaló Burke, sin embargo, sería imprudente describir el siglo XVIII como carente de un sentido de contexto, ya que algunos pensadores expresaron desconfianza en las reglas universales de comportamiento o de la ley. A fines del siglo XVIII, las actitudes “ilustradas” comenzaron a ser vistas como parte de un antiguo régimen intelectual contra el cual una generación más joven y más historicista se rebeló enfatizando las diferencias entre individuos y culturas a expensas de las leyes generales. Esta Contra-Ilustración se asoció con una gran expansión en el significado del término contexto, un significado que continuó con el énfasis en factores externos al texto pero que se refería cada vez más no solo al entorno inmediato de escritores y lectores, sino también a un contexto histórico más general. Como también apuntó Burke, el debate sobre los museos públicos y la enciclopedia tiene un importante antecedente<sup>20</sup>.

El siglo XX vio el surgimiento del “giro contextual”. En inglés, *contextualism* se registró por primera vez en 1929 en un contexto filosófico, *contextualize* en 1934 en un contexto lingüístico, mientras que *contextualization* apareció en 1951 en antropología y *decontextualize* en 1971 en un contexto sociológico. Así, el contexto se estaba apoderando del territorio que las circunstancias habían ocupado previamente. Burke muestra que si bien la palabra contexto no ha estado del todo presente en tanto su uso, por el otro lado preocupaciones similares históricamente si lo han estado bajo otras palabras. Desde la preocupación por la interpretación de los textos sagrados, pasando a la hermenéutica romántica del filósofo alemán Friedrich Schleiermacher enfocada en descubrir la intención

---

<sup>20</sup> En 1796 en una carta al general Miranda, y nuevamente en 1815, Quatremère de Quincy denunció el saqueo de obras de arte italianas por parte de Napoleón, Lord Elgin y otros, alegando que este desarraigo despojaba a los objetos de su valor cultural. El punto de Quatremère era que las asociaciones, el significado y el poder de un artefacto dependían de sus usos y su ubicación. Al igual que afirmaría el artista estadounidense Richard Serra respecto a la destrucción de su pieza *Tilted Arc*, Quatremère creía que desplazar un objeto de su contexto era destruirlo.

detrás del autor, hasta la muerte de éste anunciada por el filósofo francés Roland Barthes<sup>21</sup>, anunciando asimismo la muerte de la obra en favor del surgimiento de la obra como texto, en donde similar a sus orígenes remotos se trata de una intertextualidad en la que cada lector teje una interpretación a la par de otra *ad infinitum* en un conjunto de relaciones que convergen sobre la producción de ella.

La preocupación por el contexto como observó Burke, ciertamente trae a colación una serie de inquietudes importantes. Entre ellas cabría cuestionarse ¿qué es un contexto?, ¿es acaso algo que uno puede encontrarse? Por el contrario Burke propone que en realidad un contexto es construido, es parte de un proceso de abstracción en la que aislamos ciertos fenómenos de circunstancias con la intención de comprender aquello que aislamos. De ahí que, acorde a Burke, aquello que puede considerarse como contexto depende de lo que intentemos explicarnos, por lo que realmente el número de contextos resulta en ese sentido infinito. Por ello, Burke advierte en contra de un “contextualismo fuerte”, ya que éste tiende a una reducción excluyente, un tipo de prisión de la cual no hay escapatoria al eliminar la posibilidad de la comparación y del contraste al encerrar todo dentro de un contexto específico irrepetible en sus condiciones de aprehensión. En palabras de Burke sobre el contexto:

El término se usa mejor para referirse a fenómenos que no están enfocados en un momento dado: especialmente, quizás, aquellos que simplemente están fuera de foco. La falta de una definición precisa, la apertura del concepto, tiene ventajas y desventajas y no hace que el término carezca de sentido<sup>22</sup>.

Dicho esto, el contexto resulta opuesto al formalismo, en tanto considera que las cosas poseen una pluralidad de posibles contextos desde los cuales abordar un fenómeno permita una valoración más compleja de los distintos aspectos que posibilitan realizar un acercamiento. De igual importancia es que Burke afirmará “tenemos que pensar en los contextos en plural”<sup>23</sup>, por lo tanto, que no existe un contexto correcto en sí. Es desde esta postura que recurrimos al contextualismo para afrontar un objeto de estudio como lo es

---

<sup>21</sup> En concordancia con la crítica de arte Rosalind E. Krauss, consideramos que una metodología con un enfoque postestructuralista permite matizar aquellas categorías transhistóricas a partir de las cuales se ha concebido la mayoría de la producción artística moderna. Con lo que se posibilita una serie de interrogaciones situadas en torno a una especificidad de sitio tanto de manera sincrónica como diacrónica. Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 2015), p: 24.

<sup>22</sup> Burke, “Context in Context”, p: 174. La traducción es nuestra.

<sup>23</sup> Burke, “Context in Context”, p: 174. La traducción es nuestra.

Tijuana. Opuesto a querer afirmar que los contextos de nuestra inclusión sean los más aptos para acceder a una identidad de Tijuana que pudiera persistir de manera intemporal, ajeno a todo deseo por pensar en términos de una “verdadera Tijuana” develada por medio de nuestra tesis, empáticos con Burke creemos que hemos abstraído ciertos contextos de la historia de la ciudad que nos resultan de suma importancia, así como despiertan una enorme curiosidad que deseamos mejor comprender. Si bien insistimos en la importancia del contexto histórico para analizar las distintas obras de arte instalación seleccionadas, siempre tenemos presente que ello en ningún sentido agota su potencialidad, ni así tampoco funciona como umbral hacia alguna esencia o verdad inmutable de Tijuana.

Esperamos al igual que Burke un contextualismo que propague otros contextos, que fomente la curiosidad de realizar un acercamiento por medio de distintos ángulos e intereses. De ahí nuestra insistencia en un acercamiento oblicuo, de un abordaje indirecto a través del arte instalación a la historia de Tijuana. No deseamos proponer una teoría más sobre el arte que lo piense en términos de una obligación social. Afirmar que el arte *es* conlleva negar todo aquello que también pudiera *ser*. Lo cual también podría decirse sobre Tijuana. Creemos que Burke lo dijo mejor cuando definió la originalidad, la innovación, la invención o la creatividad en términos de “la capacidad de recontextualizar”, ya que “la recontextualización [...] es una adaptación creativa más que una invención ex nihilo”<sup>24</sup>. En el espíritu de la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss al defender la importancia del método, nosotros defendemos la relevancia del contexto en tanto lo que nos permite preguntar o incluso en pensar en preguntar<sup>25</sup>.

En 1994 se llevó a cabo la segunda edición de inSITE –primera de modo binacional- en las ciudades de San Diego y Tijuana respectivamente. Una de las piezas de mayor impacto, tanto en sí misma como para el crecimiento del evento a nivel internacional, fue *Century 21* del artista tijuanaense Marcos Ramírez (alias) ERRE, la pieza trató de una endeble choza precaria que ocupó la explanada del CECUT. Más allá de una valoración formal de la obra

---

<sup>24</sup> Burke, “Context in Context”, p: 176.

<sup>25</sup> Quisieramos realizar una importante aclaración con respecto al uso de recontextualización y descontextualización que manejaremos en nuestra tesis. Primero, esta distinción es intencional, si bien defendemos las posibilidades inquisitivas e interpretativas propias de recontextualizar, consideramos que descontextualizar, tal como veremos en nuestras persistentes críticas, concierne al uso del espacio social y su historia en favor justo de una demarcación limitada de las posibilidades interpretativas y relacionales en favor de la reproducción acrítica de un discurso. Así, si bien uno re-abre el campo de lo posible, el otro tiende a su clausura; si uno tiende a des-estabilizar el otro tiende a concretar.

de ERRE, para lo cual bastaría recurrir a la historia del arte occidental, nuestro deseo es excavar en la historia del espacio en donde fue situada, desmenuzar el discurso que para este momento ha posicionado al CECUT y a la Zona Río como emblemas de una ciudad en desarrollo, diríamos en progreso –teniendo claro el bagaje conceptual que la palabra tiene en relación con la modernidad-, y sopesar la intervención artística, diríamos también política, de ERRE al traer como un mal recuerdo a la vista el pasado de ese espacio.

La pieza en cuestión, analizada en el primer capítulo, se trata de una historia de aquel asentamiento irregular que ayudó a nutrir la mala imagen de Tijuana –estando tan cerca de la frontera con Estados Unidos. Si bien no tenemos intención de reducir la potencialidad del arte a su dimensión social, si optamos por enfocarnos en la manera en que la intervención espacial-simbólica del arte instalación interpela la familiaridad de los lugares que conforman nuestro entorno cotidiano. Por lo tanto, en esta tesis estaremos evidenciando una disimilitud entre el espacio de la ciudad y nuestro modo de relacionarnos con él, cuya consecuencia sería negar la disimilitud en sí, siendo que el espacio reabierto rechaza la determinación a priori de cualquier representación dominante. En términos del escritor francés del siglo XX Georges Perec, diríamos nuestra investigación nada a contracorriente de la constante lucha por reconquistar los espacios y convertirlos en lugares de la familiaridad<sup>26</sup>.

Para ello, la relación entre la historia de Tijuana y la historia del arte irán de la mano en este proceso de intervención, desubicación y re apertura a través de obras de inSITE. De este modo el vaivén que constituye el ir y venir histórico de Baja California a la historia del arte occidental se encuentra justificada en las maneras que recíprocamente posibilitan un acercamiento crítico a la construcción de una ciudad como Tijuana, tan polarizada por su mismo devenir marcada por la cercanía con Estados Unidos, así como su lejanía con el centro mexicano. No solamente por el papel que el arte, específicamente la cultura, ha cumplido en convertir a Tijuana en la ventana que da hacia México para el ojo extranjero, sino también por el papel que la ciudad misma ha desempeñado en la legitimación de la investigación y exhibición artística contemporánea.

A mayor carácter excéntrico de las piezas de arte instalación y *happening*, las piezas de arte mostraran mayor nivel de exclusión y desigualdad económica<sup>27</sup>. Nos preguntamos,

---

<sup>26</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001).

<sup>27</sup> Véase Emilio Hernández Gómez, Jocelyn Rabelo Ramírez, “Segregación residencial y distribución del ingreso en el área de urbana de Tijuana, Baja California, México” en Arturo Ranfla González y Luz María

¿acaso esto no retiene ciertos vestigios de la relación con el espacio tradicional de exhibición artística? En otras palabras, ¿acaso la obra de arte no continúa obteniendo un valor extrínseco a partir de las condiciones del espacio en que es mostrado? Sea la aceptación del espacio museístico, de la galería tradicional o del espacio público de la ciudad, la obra de arte retiene una valoración que es activamente influida por justo la credibilidad que el espacio de su exhibición le brinda. De ahí que CECUT fuera terreno fértil para la apropiación artística de sus mitos, de su memoria popular, de sus signos emblemáticos, de sus conflictos y fricciones al situarse al sur del país más rico del mundo y de uno de sus estados o entidades más prósperas, es decir California.

### **Organización de los capítulos, organización de los casos**

Por ello cada capítulo estará enfocado en estudios de caso específicos, en los que se analizarán y contextualizarán obras artísticas que participaron en inSITE, en algunos casos otras que no pero que consideramos brindan mayor claridad al servir como antecedentes históricos para mejor comprender la relevancia de aquellas obras que sí formaron parte de inSITE. Asimismo también habrá capítulos en los que incluyamos contextos más amplios de exposiciones artísticas, las cuales de momento inicial nos alejaron de Tijuana pero que consideramos son precedentes importantes que matizan la presencia de un evento de tal envergadura como lo fue inSITE, un evento que si bien pregonó como parte de su identidad el enfocarse en ciudades alejadas de su centro político y cultura (San Diego y Tijuana), veremos que en ningún momento aquellos centros estuvieron lejos, sino todo lo contrario ejercieron fuertemente su presencia: ya sea en la figura de artistas, curadores, académicos o instituciones. Siendo así, para valorar con mayor precisión la importancia y el impacto de un evento como inSITE durante su estancia en la región norte de México, consideramos el tener presente estos distanciamientos de Tijuana esenciales para entender los antecedentes históricos, la retórica institucional, así como la crítica institucional que interpelaría el “éxito” de inSITE en sus intentos por acercarse a la ciudad y la realidad histórica de Tijuana.

Por ejemplo, una exposición como *México, Esplendores de Treinta Siglos* llevada a cabo en 1990 y que funcionó como antecedente a la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), en la que se intentó reposicionar el acervo cultural mexicano

---

Ortega Villa, eds., *Procesos urbanos en Baja California: análisis, planeación y sustentabilidad*, 1. ed. (Mexicali: Ed. de la Red Nacional de Investigación Urbana, 2012).

en consonancia con un renovado interés económico ahora enfocado en la construcción de un México como nación posmoderna, un escaparate para exhibir el pasado mexicano en aras de atraer la atención del turismo y la inversión extranjera y, que veremos, tuvo a Tijuana como modelo de la ciudad posmoderna por excelencia. Una desviación como esta, en primer momento parecerá fortuita, sin embargo aceptamos el reto de ofrecer una fuerte argumentación que revele esa apariencia inicial como equívoca, intentando ofrecer a nuestro lector una visión si bien panorámica, no por ello menos minuciosa de la especificidad de los espacios que conforman a la ciudad de Tijuana, su historia y, por ende, la pertinencia de la obra selecta que hemos elegido para analizar en cada capítulo. En otras palabras el entrar y salir de Tijuana nos permite apreciarla con mayor claridad. Reiteramos que no tenemos ninguna intención en agregar al acervo de quienes han intentado hablar de una “verdadera Tijuana”, el arte instalación simplemente nos permite matizarla haciendo uso de la historia de los espacios que han sido intervenidos por una obra de arte instalación y cómo a través de ella sus historias son capaces de emerger detrás de la imagen de una ciudad posmoderna, híbrida, de una Tercera nación, de un laboratorio; así como las directrices que unen lo local con lo nacional, con lo internacional por medio de una apreciación histórica de los modos en que esos lazos se han ido formando y modificando a través del tiempo.

Con estos fines resultará esclarecedor hablar sobre la pertinencia del arte de instalación entre otras prácticas artísticas para alcanzar dichos fines. Como resultado de la desintegración de la especificidad de géneros artísticos –y su inherente jerarquización-, una práctica intermedial que toma prestado de otros géneros artísticos y que corresponde a la crítica institucional de la década de 1960, el arte instalación de sitio específico realizó un doble movimiento: en términos de historia del arte se distanció de la idea de autonomía que suponía una autosuficiencia con respecto a su contexto histórico y por otro lado en ese distanciamiento buscó cerrar la brecha que había mantenido al arte alejado de la vida al reconocer la dimensión política detrás del modo en que los espacios están históricamente contruidos, por lo tanto la manera en que la percepción de éstos también lo está. Si de manera inicial este reconocimiento se enfocó en minar el espacio de exhibición pulcro del museo y de la galería, al evidenciar la peligrosa inocuidad de su reproducción acrítica, eventualmente estas prácticas lograron salir de los recintos consagrados tradicionalmente al arte e ingresaron en el espacio público. Así como los museos y galerías funcionan como el marco que identifica

y hace entendible al arte bajo su propia pedagogía, los espacios públicos similarmente son contruidos a partir de discursos, de ideas, de imágenes, de proyectos en los que las instituciones tanto públicas como privadas cumplen un papel en su reproducción.

Es por eso que la incursión en el espacio público, el espacio social, por parte del arte instalación en su reconocimiento de las distintas dimensiones que lo conforman (inmateriales y materiales) lo hace tan pertinente para una labor como la que hemos optado por llevar a cabo. Entendido de esta manera, el espacio social no es meramente una agrupación de edificios, de personas, de materiales desprovistos de valor simbólico, no se encuentran allende a la historia y sus cambios sino todo lo contrario: juegan activamente un papel en su transformación. Lo que hace de nuestras referencias a la arquitectura que realizamos en distintos capítulos relevantes a tal revaloración de la historia y sus consecuentes representaciones. Si el arte instalación de sitio específico apunta hacia vitalidad del espacio, de los distintos factores que activamente lo constituyen, la arquitectura en su labor de construir los marcos materiales y simbólicos alrededor de los cuales se hace para nosotros entendible, habitable y comunicable la ciudad, desempeña por igual medida un papel crucial en la comprensión del espacio y sus modos de funcionamiento. Por esta razón es que optamos por un análisis de la arquitectura del CECUT y del Casino Agua Caliente, cuya historia y visión revelan similarmente una apropiación del espacio Tijuanaense. Para darle fuerza a este interés nuestro es que optamos por hacer uso de distintas ilustraciones como recurso que permita visualizar nuestra argumentación en torno a la relación entre el espacio, la historia y el arte de instalación en sus variadas interacciones, intercambios e interpelaciones.

Debido a esto, consideramos que más que un abordaje a la par de la historia cultural, si bien la dimensión cultural nos resulta esencial, hemos intentado vincular en torno al objeto de tesis la historia urbana, política e intelectual, pero sobre todo la historia del arte contemporáneo. El modo en que estas distintas corrientes históricas se correlacionan en cada capítulo es justo a través de una indagación de las dimensiones espacio-temporales de su constitución, esto es, si la historia del arte permite contextualizar tanto la práctica como el discurso que justifica una intervención específica a un espacio, ello solo nos permitiría permanecer dentro de los confines de la historia del arte, para permitir mayor potencialidad al gesto artístico una indagación a la historia urbana del espacio hace posible ir más allá de la intención artística subjetiva, del acto creativo propio del legado romántico del artista

occidental, y conectar una acción de índole artística con una serie de factores y actores que han cumplido un papel en la construcción del estado actual del espacio y su significación colectiva.

Así conocer el proceso de urbanización y canalización del Río Tijuana, en lo que ahora se conoce como Zona Río, del Puente México y la Puerta de México; conocer la historia de la conformación de Agua Caliente, su fastuoso Salón de Oro, su expropiación por parte del entonces presidente Lázaro Cárdenas y posterior conversión en centro escolar; la historia detrás del proyecto de Ciudad Industrial Tijuana y la llegada de la industria maquiladora bajo el Programa de Industrialización Fronteriza (PIF); todos estos fenómenos permiten no solamente apreciar mejor obras como *Century 21* y *Toy an Horse* de Marcos Ramírez ERRE, *Muezzin* de Allan Kaprow y *Proyección de Tijuana* de Krzysztof Wodiczko, sino que, más importante, posibilitan el análisis de las maneras en que estos distintos espacios e historias convergen momentáneamente en la entramada historia de Tijuana, caracterizada, entre otras cosas, por el desplazamiento de la precariedad hacia el este de la ciudad.

De ahí que a modo de vaivén si iniciamos con la canalización del Río Tijuana, al final volvemos sobre él, pero ahora como el Arroyo Alamar, en donde las chozas hechas con materiales de segunda en su mayoría provenientes de Estados Unidos, la “invasión de terrenos” conocido como paracaidismo, la dependencia ante la economía foránea y la precariedad continúan siendo características de la ciudad y que corresponden a coyunturas que van más allá de lo local, incluso de lo nacional, que solamente han sido alejados hacia la periferia, lejos del marco de la imagen que se ha deseado presentar de Tijuana cosmopolita. De este modo, si bien el análisis de las obras de arte son cruciales a nuestro trabajo, debemos insistir que no son el punto focal de éste, sino que son elementos que consideramos clave para presentar esta visión en la que la precarización subsecuente a la disimilitud en poder propio de la relación entre Estados Unidos y México perpetua tales condiciones de dependencia e inestabilidad.

Consideramos la palabra precariedad la más apta para describir la relación asimétrica entre Estados Unidos y México al considerar su etimología, la cual, como veremos con mayor detalle más adelante proviene del latín *precarius*, y remite a aquello que ha sido obtenido por suplica, de aquello que es dependiente del favor de otro; por ello que resulta incierto, precario, del latín *precem* de la cual viene la palabra plegaria. Deseamos desde un inicio

compartir con nuestro potencial lector nuestra predilección por el rastreo etimológico de palabras que consideramos resultan clave para contextualizar e interpretar nuestro objeto de estudio, ya que en varias instancias nos tomaremos la libertad de recurrir a este recurso con la finalidad de conocer las raíces detrás del lenguaje con el que significamos la realidad externa e interna a nosotros. Con ello el poder del lenguaje, sujeto asimismo al poder del tiempo histórico, ha sufrido cambios, en algunos casos semánticos, en otros pragmáticos o sintácticos, por lo que la búsqueda de sus raíces nos permite revelar una dimensión oculta al uso inmediato del lenguaje y, como mostraremos con mayor precisión a lo largo de la tesis, ahondar en las implicaciones del contexto en el que hemos optado por trabajar, permitiéndonos así una mayor capacidad interpretativa e inquisitiva al momento de buscar interpelarlo.

### **Corpus de análisis**

Es por ello que haremos una importante distinción en aras de una mejor valoración por parte de nuestros lectores en lo que concierne a las referencias locales como internacionales al momento de analizar obra artística. Por un lado tenemos el ejemplo de obras como *Tilted Arc* del artista estadounidense Richard Serra<sup>28</sup>, las cuales categorizamos como extra-tijuanenses en tanto forman parte de un grupo de obras analizadas diacrónicamente que no se incluyen en la producción fronteriza de inSITE. Las cuales, sin embargo, son parte de contextos más amplios que consideramos nos permitirán ahondar con mayor profundidad en la complejidad de ellos. No solamente bajo el propósito de desarrollar una recapitulación de la historia del arte occidental, lo cual será esencial en poder hacer valoraciones importantes a nuestros intereses, sino de temáticas de mayor relevancia cultural, así como social, económica y política. El caso de *Tilted Arc*, que abordaremos en mayor detalle más adelante, se situó en un contexto temporal en el que las preocupaciones por la re-estructuración urbanística de Nueva York durante la década de 1980 trajo al centro del debate la función del arte público en relación al espacio que interviene. De este modo, profundizar en los debates que se

---

<sup>28</sup> Graduado de posgrado en la universidad de Yale en Estados Unidos, en la que estudió entre 1961 y 1964, tras lo cual persiguió una beca para continuar sus estudios en París y Florencia. En esta última ciudad se incorporó a la órbita del *arte povera* justo en su momento de aparición en 1966. Celebró su primera exposición individual en Roma ese mismo año, en la que estuvo incluido *Habitats animales*, una estructura con paredes de madera y alambre habitada por una liebre. Cuando regresó a los Estados Unidos en 1966, abandonó el repertorio italiano y trasladó sus preocupaciones a las coordenadas que imperaban en los círculos de Nueva York: mayormente abstractas y lingüísticas. Thomas E. Crow, *El esplendor de los sesenta* (Madrid: Akal, 2001), p: 164.

presentaron al momento de decidir el futuro de la obra ubicada en la Foley Federal Plaza en Manhattan no concierne únicamente a un episodio más en la historia del arte occidental, sino también a uno que ayudaría a sentar las bases de lo que se llegaría a entender como el papel del arte público bajo las nuevas políticas culturales de la era de la presidencia de Ronald Reagan. Una conceptualización que privilegiaría la utilidad del arte en la legitimación de las acciones tomadas por “recuperar” espacios urbanos en su interpretación de estas nuevas configuraciones espaciales y sus evocaciones de la “ciudad bella” o “útil”.

Conceptualización que podría ayudar a explicar el renovado interés institucional por apoyar la producción artística y la proliferación de proyectos diseñados a decorar la ciudad del futuro. Lo que evoca otra perspectiva a considerar, como lo sería tanto: el papel esencial que la colaboración binacional de instituciones (públicas y privadas) tuvieron en la organización de las distintas ediciones de inSITE; como la influencia de los organizadores, artistas y curadores del legado artístico occidental en su implementación de ésta en la ciudad de Tijuana, en otras palabras la forzosa interacción entre las modas artísticas internacionales – como lo sería la perpetuación de la metáfora del laboratorio en la edición de inSITE2000- y las representaciones dominantes alrededor de Tijuana, matizadas por las condiciones históricas de migración, precariedad y dependencia del mercado internacional que fueron en algunas ocasiones la fuente o el contenido de varias obras de inSITE. Por lo tanto nuestro viraje en la producción artística que denominamos extra-tijuanense mientras de momento inicial nos aleja de nuestro objeto de estudio, consideramos, fiel al término de vaivén, nos devuelve no sin antes traer consigo herramientas que nos permitan matizarlo, interpelarlo a través de lo que consideramos son apreciaciones enriquecedoras en su capacidad de aquello que nos permiten cuestionarnos.

Opuesto, mas no contrario, a las obras extra-tijuanenses tenemos aquellas que categorizamos como intra-tijuanenses, obra selecta que forma parte de la producción artística en la región fronteriza norte de México, aunque no siempre por artistas locales, incluso nacionales. Más que un deseo por cerrar de manera hermética la producción realizada en la región, en términos de lo que Burke podría denominar un contextualismo fuerte tendiente al reduccionismo –en este caso pensar que solamente aquellos que han crecido en Tijuana son capaces de reflexionar en torno a ella-, deseamos por el contrario reconsiderar algunas de las interpretaciones ofertadas alrededor de ésta intentando apreciar los distintos modos en que

ha sido pensada y analizada a partir de distintas propuestas artísticas. A través de intercambios entre obras artísticas extra e intra-tijuanenses, en tanto figuras mediadoras que permitirán una contextualización de diferentes áreas de interés, intentaremos formular un diálogo que incluya la historia del arte, de la urbanización de Tijuana, de la continuación y transformación de un modelo económico de dependencia al mercado estadounidense en su consecuente perpetuación de condiciones de precarización económico-social representadas por medio de un desplazamiento direccional hacia el lado este de la ciudad de aquellas chozas hechas de materiales de segunda directa o indirectamente provenientes de Estados Unidos. A continuación ofrecemos un listado de las distintas obras artísticas que incluiremos en nuestra tesis bajo su respectiva categoría.

Intra-tijuanense	Extra-tijuanense
<i>Century 21</i> (1994) – Marcos Ramírez ERRE	<i>Tilted Arc</i> (1981) - Richard Serra
<i>Toy an Horse</i> (1997) – Marcos Ramírez ERRE	<i>18 Happenings in 6 parts</i> (1959) – Allan Kaprow
<i>Muezzin</i> (1994) - Allan Kaprow	<i>Spring happening</i> (1961) - Allan Kaprow
<i>Proyección de Tijuana</i> (2001) - Krzysztof Wodiczko	<i>Water Music</i> (1952) - John Cage
<i>House of Money Exchange</i> (1988) – Taller de Arte Fronterizo	<i>4'33"</i> (1952) – John Cage
<i>Waiting Room</i> (1997) - Luis Moret	<i>Puertas del infierno</i> (1880–1917) - Auguste Rodin
<i>Transition</i> (1994) – Marcos Ramírez ERRE	<i>Mile of string</i> (1942) - Marcel Duchamp
<i>End of the Line</i> (1986) – Taller de Arte Fronterizo	<i>Within and Beyond the Frame</i> (1973) - Daniel Buren
<i>The middle of the road</i> (1994) - Silvia Gruner	<i>Homeless Projection</i> - Krzysztof Wodiczko
<i>América</i> (1994) - Yukinori Yanagi	<i>Splitting</i> (1974) - Gordon Matta Clark
<i>Camino de regreso</i> (1998) – Marcos Ramírez ERRE	<i>Trabajos abandonados</i> (1992) - Thomas Hirschhorn

<i>Tijuana Comprimida</i> (2004) – Ingrid Hernández	<i>Alguien cuide de mi obra</i> (1992) Thomas Hirschhorn
---	--

Tabla 1: Corpus de análisis artístico de la tesis. Fuente: elaboración propia.

Tales mediaciones serán en parte formuladas a partir de un acervo de teóricos, críticos, pensadores, artistas entre los cuales quisiéramos destacar al crítico e historiador del arte estadounidense Hal Foster, la crítica y teórica de arte estadounidense Rosalind E. Krauss, el teórico de la filosofía del arte estadounidense Arthur C. Danto, el historiador y crítico de arte estadounidense Thomas Crow, la historiadora del arte estadounidense Rosalyn Deutsche, el curador de arte contemporáneo, conservador de museo y escritor mexicano Cuauhtémoc Medina González, el geógrafo y teórico social marxista británico David Harvey, el crítico cultural alemán Andreas Huyssen, el sociólogo tecatense José Manuel Valenzuela Arce, el teórico literario estadounidense de origen alemán Hans-Ulrich Gumbrecht, el filósofo francés Henri Lefebvre, el filósofo francés Jacques Rancière, el artista estadounidense Allan Kaprow, Richard Serra, el artista polaco Krzysztof Wodiczko, el artista tijuanaense Marcos Ramírez ERRE, el artista tabasqueño Roberto Rosique, etc., debido a su continúa presencia en nuestro cuerpo argumentativo. Será por medio de una serie de intercambios entre los conocimientos de estas figuras que intentaremos formular una postura en la que el arte instalación de nuestra obra selecta de inSITE puedan funcionar como las directrices a través de las cuales la historia urbana, arquitectónica, migratoria, cultural de Tijuana intersecten para construir una imagen compleja, polisémica, en términos del devenir histórico que ha llevado a cabo la ciudad en su recorrido del siglo XX al XXI.

Por último, deseamos esclarecer la presencia tácita de ciudades como París, Los Ángeles, Londres, Nueva York, Ciudad de México, Monterrey, entre otras, al momento de hablar de Tijuana y la relación que ha sostenido en virtud del influjo de las distintas formas artísticas que ahí convergieron. Ello, será importante aclarar, no con una finalidad de realizar un registro cosmopolita, mucho menos una argumentación dirigida hacia situar a Tijuana dentro de un proceso de cosmopolitismo, sino para posicionar las variadas discusiones estéticas que han repercutido sobre Tijuana, sobre todo a raíz del auge de producción artística y atención dirigida hacia la ciudad con la llegada de eventos de envergadura como lo fue inSITE. Es, posiblemente, en este mismo sentido que la noción del vaivén jamás está alejada de nuestra tesis. Alrededor de las entradas, así como de las salidas de la historia de Tijuana y del arte

occidental estamos continuamente, sea tácita o explícitamente buscando forjar lazos referenciales que consoliden la fortaleza de nuestra argumentación sobre Tijuana. Una ciudad cuyos contextos históricos, urbanos, migratorios, económicos, corresponden a problemáticas que van desde lo local hasta lo internacional, pasando siempre por lo nacional. Los siguientes capítulos irán en dirección de ofrecer una, si bien en ocasiones, densa narración interdisciplinaria fundamentada en una exhaustiva recopilación de documentación historiográfica. Aseguramos a nuestros lectores que hicimos lo posible por brindarles una recapitulación extensa y profunda resultado de largos períodos reflexivos en torno a los materiales revisados. Una labor de amor no solo hacia Tijuana, sino una labor de amor en sí mismo.

## Capítulo I: Cartolandia: preludeo a la retórica posmodernista

Existe un tiempo del arte que tiene su duración, sus periodos y su ritmo propios. El arte comenzó antes que la historia y de ello se conserva hábitos inconvenientes: no la obedece. Por su parte la historia reduce el arte a testimonios; lo solicita y por esa razón no intenta comprenderle. A su vez el arte actúa sobre la historia, y ésta que lo sabe, se irrita.

- Pierre Daix

Pues entre dos esferas absolutamente diferentes, como sujeto y objeto, no hay ni causalidad, ni certeza, ni expresión alguna, sino, como mucho, un comportamiento estético: me refiero a una transferencia alusiva, a una traducción balbuceante a un lenguaje completamente extraño.

- Friedrich Nietzsche

### Introducción

La referencia al escritor francés Pierre Daix nos remite al filósofo italiano Giorgio Agamben y su rastreo de la etimología de la palabra ritmo en su manera de hacernos estar presente a través de sí<sup>29</sup>. Este fluir que transcurre en una temporalidad asociado al ritmo, no obstante acontece enmarcado dentro de una espacialidad –una que no es ajena a la maleabilidad del tiempo. Dicha susceptibilidad del espacio en relación al pasaje del tiempo, dentro del cual estamos presente, será un eje central de nuestro interés. Por ello pasamos hacia otro escritor francés, Georges Perec y su texto de 1974: “Especies de espacios”. En él reflexionó sobre la relación entre la ciudad, el tiempo y el espacio –así como sobre la cama, el cuarto, la habitación, la casa, la calle, el parque. En cuanto al espacio expresó su deseo por que existieran lugares que fueran “estables, inmóviles, intangibles, intocados [...] lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer”<sup>30</sup>. No obstante tal deseo, su misma

---

<sup>29</sup> Giorgio Agamben mencionó que la palabra ritmo en griego ρεω, significa “transcurso”, “fluir”, aquello que fluye en una dimensión temporal, que transcurre en el tiempo. Añade que el ritmo, introduce también dentro del eterno fluir un desgarro, una detención. Ya que el ritmo se sustrae a la fuga incesante de instantes. Tal detención conlleva un estar-afuera, de ahí la entrada en una dimensión más original –la cual atribuye a la experiencia del arte-. Aparte de estos dos sentidos atribuidos al ritmo (regalo y ocultación), hay un tercer sentido así dado por los griegos: “estoy”, en el sentido de “estoy presente”, así uno se hace presente en el ritmo. Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido* (Barcelona: Áltera, 2008), p: 162.

<sup>30</sup> Perec, *Especies de espacios*, p: 139.

confesión lo llevó a admitir la imposibilidad de tales lugares<sup>31</sup>. En palabras de Perec “tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado”. Estamos de acuerdo con Perec, el espacio en tanto pregunta le confiere a éste un cierto carácter absurdo: la imposibilidad de la certeza que se busca al preguntar, la inviabilidad de la respuesta que vuelva fija a los espacios. El autor añade “El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos”.

Este capítulo gira en torno a preocupaciones de índole similar, propias de reflexiones sobre el espacio, en nuestro caso de la especificidad del arte instalación dentro de la continua pugna contra el pasaje del tiempo que desgasta nuestra ilusoria propiedad sobre Tijuana. Por ello, a continuación enfocaremos en el modo en que el arte instalación se relaciona con el espacio, sus dimensiones políticas, la importancia de la especificidad de sitio, así como su carácter efímero –el cual veremos conecta con sus dimensiones políticas-. Será importante por lo mismo definir lo que entendemos con el término “interpretación”, esto con la intención de alejarnos de la posición en que la obra de arte es enmarcada dentro de una estructura jerarquizada que favorece al sujeto mientras somete a la obra artística como objeto de la experiencia para el sujeto cognoscente. De ahí que retomaremos las críticas realizadas por la escritora Susan Sontag para justificar una noción de la interpretación como producción haciendo uso de las ideas expuestas por el filósofo Levi Bryant.

Partimos de la pregunta en torno a ¿cómo podemos abordar lo que conocemos como una “obra de arte”?, siendo que el enfoque desde el cual se le observa resultará pertinente. Para nuestro actual abordaje se piensa fértil el campo de lo artístico desde una concepción que piensa a la obra de arte no como un objeto únicamente determinado culturalmente, esto es, como un objeto el cual posee una significación como cualidad inherente a ella. Por el contrario, proponemos analizarla desde un enfoque en su materialidad, la cual en las

---

<sup>31</sup> Hemos de llamar la atención al hecho de que los lugares a los que Perec remite como ejemplos de aquello que desea pudiera permanecer retienen una fuerte vinculación con la experiencia subjetiva de ellos: la cuna de su *familia*, el árbol que habría *visto* crecer, por ejemplo. Lo cual en primer momento podría explicar la importancia del espacio en tanto lugar en relación con la ubicación e identificación de uno mismo y, por el otro, como veremos en un momento posterior, dicha vinculación es carácter esencial del lugar como un espacio subjetivado opuesto al espacio en sí. En nuestro próximo capítulo desarrollaremos una importante distinción entre el lugar y espacio que nos permitirá comprender mejor la relación de la obra de arte instalación con los espacios de su especificidad.

relaciones que establece con su mundo circundante produce sentido –si bien éste no será su finalidad. Esto es, la materialidad misma interviene en la manera que los espacios nos afectan, al posibilitar conexiones con su mundo circundante fuera de aquellas asociadas con su cotidianeidad.

Para ello nuestro enfoque será sobre la obra de arte instalación *Century 21* del artista tijuanaense Marcos Ramírez ERRE, la cual formó parte de la segunda edición del evento binacional inSITE en el año de 1994. La obra de arte instalación constó de una choza<sup>32</sup> precaria situada en la explanada del CECUT, las implicaciones de la choza y el espacio que habita son profundas si recurrimos a la historia de la urbanización en Tijuana a lo largo de su acelerado crecimiento demográfico durante el siglo XX. De ahí que consideramos necesario exponer algunas de las condiciones, así como causas detrás del desmesurado y no planificado crecimiento poblacional en Baja California para mejor comprender una importante dimensión de la obra *Century 21*, así como de la especificidad de sitio al momento de pensar en el arte instalación. Por otro lado, en cuanto a la importancia de la materialidad, buscaremos forjar un vínculo entre la madera de segunda mano que fue usada en la construcción de *Century 21* con la que fue y continúa siendo un material esencial en la construcción de autovivienda en Baja California para aquellos que migran a esta entidad. Es importante enfatizar, y esto lo desarrollaremos con mayor detalle, que la mayoría de la madera de segunda procede de Estados Unidos, lo cual permite analizar el material como un elemento importante de las relaciones asimétricas entre ambos países. Esto se encontró en el corazón de la retórica de un evento como inSITE.

Siendo así, este capítulo no pretenderá abonar a la semántica de “Tijuana”, tampoco a las interpretaciones académicas basadas en desocultar el contenido de la obra artística. Pretendemos, por el contrario, reflexionar en torno al espacio, en este caso el que anteriormente fue conocido como Cartolandia –ahora convertido en la opulenta Zona Río-, así como del CECUT y el que abre, que produce *Century 21* a través de su inserción en su

---

<sup>32</sup> Remitimos a su etimología del latín *pluteus* (armazón de tablas usada por soldados para protegerse de las flechas de sus enemigos), cuyo plural *plutea* significa choza. El *pluteum* técnicamente sería lo que se llama un mantelete, una obra de asalto empleada por los romanos para el asedio y toma de las ciudades. De aquí proponemos una comprensión de la palabra choza en su cotidiano: en tanto una estructura endeble; así como en su capacidad de ser un arma para sitiar espacial y simbólicamente buscando generar una apertura. Con ello pensamos también un modo de vincular ambas obras que analizaremos de Marcos Ramírez ERRE: *Century 21* y *Toy an Horse* (caballo troyano bicéfalo) –el cual analizaremos en el próximo capítulo. *Pluteus* se asocia con la raíz indogermánica *plouto* que significa “viga transversal”, teniendo en el umbral la viga central.

explanada. Hubo una interesante relación entre ellos, si bien la choza precaria de Marcos Ramírez ERRE remitió a las que habitaron Cartolandia, vilificada en su existencia, y re abre el espacio ante una historia que quedó reprimida, estetizada bajo el canto de la modernidad, de ningún modo pensamos que la potencialidad de la obra de arte instalación quedó agotada en este acto de re apertura. En otras palabras, no proponemos a la obra de arte instalación como mero instrumento de recuperación. *Century 21* no solo apunta hacia el pasado, ni tampoco al nombre de una inmobiliaria estadounidense, sino al naciente siglo XXI, aquel a seis años de llegar en el año de su producción. La ahora Zona Río, sinónimo de modernización, que habita plazas comerciales, complejos de vivienda de alto costo, edificios corporativos, el centro cultural más importante de la ciudad, restaurantes y cafés gourmet, muestra una visión anhelada de lo que Tijuana debería ser.

La existencia de chozas como *Century 21* muestran la continúa problemática de la vivienda, de falta de recursos, servicios públicos, crecimiento de la población, que agobiaban a la joven ciudad siendo parte de su tejido social, invisible a los ojos extranjeros (turísticos o empresariales) quienes en su momento vieron la Cartolandia y escribieron sobre la pobreza y la precariedad de la ciudad, existen ahora alejadas en los márgenes; aunque en los materiales de su construcción sigue siendo visible la naturaleza disímil de la relación entre Estados Unidos y México. Así, *Century 21* no es solamente una obra de arte que existe dentro de una posible historia del arte regional, que adopta y se beneficia de una historia del arte occidental, como lo es el medio de la instalación, sino que forma parte y se nutre de la historia de Tijuana, mientras simultáneamente vuelve dudosa la certeza en torno a los espacios que la han conformado a través de sus representaciones. Espacios que, como dijo Percec, se vuelven preguntas y, por lo tanto, aptos para indagar sobre ellos. Si el tiempo desgasta y nulifica nuestra conquista de ellos, la labor del historiador, el cual siempre indaga desde un presente, se vuelve esencial.

### **Interpretación como acto de producción.**

En su texto de 1964 titulado “Contra la interpretación”, la ensayista estadounidense Susan Sontag expuso en detalle su crítica en torno al papel que había adquirido la labor interpretativa en relación al arte –retomando sus orígenes en el pensamiento griego con

Platón, Aristóteles y la teoría griega del arte<sup>33</sup>-, evidenciando uno de los tantos binarismos que caracterizan a la conciencia occidental: el de forma y contenido. Y, como en toda relación binaria, un término se posiciona jerárquicamente sobre otro. En el caso de la oposición forma-contenido, acorde a Sontag: “el contenido sigue estando en primer lugar”<sup>34</sup>, al cual define como “un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo”<sup>35</sup>.

Acorde a Sontag el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla es lo que termina por sustentar la arbitraria suposición de que existe algo asimilable a la de contenido de una obra de arte. La autora define la interpretación como “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas ‘reglas’ de interpretación”<sup>36</sup>. Dicho acto, en su versión moderna, supone alterar el texto original, un acto de excavar que destruye en busca de lo que se encuentra “más allá del texto”, con la intención de encontrar su “verdadero” significado<sup>37</sup>. La pregunta sería pues, ¿cómo se relaciona esta actividad interpretativa con el arte? Acorde al filósofo alemán Konrad Paul Liessmann las obras de arte se tienen que interpretar si es que deben cumplir con su propia definición, pero que “en último término no pueden agotarse completamente en la interpretación”<sup>38</sup>.

La fetichización del contenido oculto dentro de la obra de arte, presupone un sujeto capaz de experimentarlo de modo privilegiado (esto es pensando que en Tijuana solamente las clases altas consumen y entienden el arte contemporáneo), un infinito proceso de excavación que termina por minar al objeto artístico hasta reducirlo a un objeto subordinado cuya función se reduce a los efectos que produce sobre un sujeto ontológicamente privilegiado que lo

---

<sup>33</sup> Encontramos en Platón la teoría de que los objetos materiales ordinarios son en sí miméticos, imitaciones de formas trascendentes, para lo que un arte, esencialmente figurativo, sería solo la imitación de una imitación sin una utilidad determinada ni un sentido verdadero. En Aristóteles no se cuestiona la función mimética del arte, en esencia un *trompe-l'œil* (engaño del ojo), si acaso se discute la idea platónica de que el arte es inútil. El pensamiento occidental sobre el arte retiene el vínculo con los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Así como nuestra tendencia a pensar entre “forma”, aquello separado de lo que hemos denominado “contenido”. Y, como señaló el filósofo francés Jacques Derrida, en el pensamiento binario occidental el significado de un término radica en su oposición jerarquizada con respecto al otro.

<sup>34</sup> Susan Sontag, *Contra la interpretación* (Buenos Aires: Alfaguara, 1996), p: 26.

<sup>35</sup> Sontag, *Contra la interpretación*, p: 27.

<sup>36</sup> Añade que la interpretación apareció por primera vez en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción “realista” del mundo introducida por la ilustración científica. Entonces se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las “modernas” exigencias. Sontag, *Contra la interpretación*, p: 28.

<sup>37</sup> Fue una estrategia general del arte de la Modernidad asignar a las cosas de la vida un significado metafórico divergente para de este modo transfigurarlas. Konrad Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder Ed, 2006), p: 178.

<sup>38</sup> Liessmann, *Filosofía del arte moderno*, p: 143.

experimenta. Vista así, la interpretación no puede ser un acto liberador, sino uno constrictivo, uno cuya función es “empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados”, añade “el verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte”<sup>39</sup>. De ahí, en nuestra opinión, la arraigada noción del arte como productor de sentido –cabe enfatizar una producción: proposicional, lingüística<sup>40</sup>.

Por ello, consideramos pertinente esbozar un modo distinto de pensar la interpretación, una concepción en la que el acto interpretativo si bien reconoce un papel para un individuo que se percibe a sí mismo en relación con un objeto exterior a él, esta relación no tenga como condición una sujeción del objeto exterior al individuo cognoscente. De ahí que nuestro uso del término interpretación será el ofrecido por el filósofo norteamericano Levi Bryant en su *machine-oriented aesthetics*<sup>41</sup>. Bryant afirmó: “una obra de arte no se trata simplemente de algo [...] sino también *es* algo”<sup>42</sup>. Consecuente a tal afirmación conlleva un rechazo a la noción de que la obra de arte funciona dentro de los márgenes de la labor hermenéutica por una figura privilegiada ontológicamente que accede a su significado y que en esa labor se agota la potencia de la obra. La obra de arte al no ser solo *sobre* algo, sino *ser* algo, afirma una presencia ontológica autónoma<sup>43</sup>. De tal manera, “en lugar de preguntarle a una obra ¿qué significa?, en cambio deberíamos preguntarnos ¿qué inventa a través y con su medio?”<sup>44</sup>. Pensado fuera de las restricciones humanísticas de los efectos que produce sobre

---

<sup>39</sup> Sontag, *Contra la interpretación*, p: 30.

<sup>40</sup> Para ahondar en una visión contemporánea del arte como una potencialidad más que proposicional, lingüística remitiendo a los orígenes de la teoría misma, sugerimos al lector el texto del filósofo alemán Dieter Mersch, “Aesthetic Thinking: Art as theōria” en Dieter Mersch, (eds.), *Aesthetic Theory*, Think Art Series (Zurich: Diaphanes, 2019).

<sup>41</sup> No concebimos el distanciamiento del término objeto asociado con un sujeto y por lo tanto pensado unido al sujeto que los experimenta. La producción a la que aludiremos en nuestro abordaje remite a distintas relaciones en torno al contacto de lo que debido a su capacidad productiva es llamada por Bryant “máquinas”.

<sup>42</sup> Levi R. Bryant, “Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art”, *AM Journal of Art and Media Studies*, No 5 (Abril 2014): Topic of Issue: New Materialism and Art, pp: 21-32. La traducción es nuestra.

<sup>43</sup> Véase el brillante trabajo que realiza al respecto de la autonomía del arte el filósofo alemán Markus Gabriel en su libro Markus Gabriel, *The Power of Art* (Cambridge: Polity, 2020). Aquí Gabriel argumenta en favor de una autonomía radical por parte del arte, radicalidad que se debe a la constitución individual de cada composición artística. Dicha autonomía se opone a la que Kant atribuyó al ser humano, la cual justo se encuentra en una estructura universal compartida por todos, lo cual explica la preeminencia de la ética en torno a ella.

<sup>44</sup> Bryant, “Towards a Machine-Oriented Aesthetics” p: 25. La traducción es nuestra. Aquí el medio no es una especificidad en busca de sus cualidades esenciales que desarrolla progresivamente buscando depurar lo no

un sujeto cognoscente privilegiado, la obra y su materialidad activamente intervienen sobre la construcción del mundo que cohabitan. Como dijo Bryant:

las obras no tienen sentido ni expresan sentido, pero son máquinas que crean sentido que interrumpen la experiencia vivida y los campos semióticos familiares de significado [...] las obras son entidades en toda regla dentro de mundos que desafían nuestras habilidades para asimilar todas las experiencias en marcos familiares de mundanidad [sic]<sup>45</sup>.

Desde el actual enfoque la obra de arte se extiende fuera de su contexto histórico, sin embargo ello no hace mutuamente excluyente pensar su autonomía y un abordaje que considere las relaciones de sentido que ha logrado establecer en condiciones históricamente situadas. Se afirmaría inclusive lo contrario, una conceptualización como la actual reconoce la presencia de la obra de arte sobre la construcción y reconstrucción de los espacios culturales, en tanto aporta a la heterogeneidad característica de las zonas de frontera mientras debido a su indeterminación permite pensar en una continuidad ante los efectos que provoca el irrumpir de la obra sobre el mundo que cohabita<sup>46</sup>. De ahí que no pensamos en la obra de arte como algo en lo que descubrimos un sentido oculto, sino como algo a través de lo que producimos un sentido tentativo pertinente a nuestro tiempo histórico presente y su contexto cultural. Para Bryant: “interpretar no es descubrir, sino producir”<sup>47</sup>.

Desde esta perspectiva, en la que interpretar es producir, Bryant argumenta que el enfoque historicista no es significativo por aquello que nos dice sobre un período histórico particular, sino por aquello que nos dice sobre nuestro presente. La labor histórica como un vaivén que va del presente en que se cuestiona al pasado sobre el que se indaga, de vuelta al presente que busca ser alterado por aquello recuperado a través del recorrido<sup>48</sup>. Para Bryant una gran obra de arte es plástica en el sentido de que es pluripotente. De ello se entiende que con y a través de ella obtenemos una determinación recíproca. La obra artística actúa en su

---

esencial, ni tampoco rechaza la teatralidad inherente a la relación con un sujeto externo a ella, en el sentido que Bryant le da todo en tanto es capaz de producir relaciones se entiende como un medio para la producción de ellas.

<sup>45</sup> Bryant, “Towards a Machine-Oriented Aesthetics”. La traducción es nuestra.

<sup>46</sup> Téngase presente en la historia del arte la presencia del *collage* en el siglo XX: Para el filósofo surcoreano Byung Chul-Han el collage resulta una poesía del encuentro entre realidades ajenas. Byung-Chul Han, *Hegel y el poder. Un ensayo sobre la amabilidad*, (España: Herder, 2019), pp. 42 – 43.

<sup>47</sup> Bryant, “Towards a Machine-Oriented Aesthetics”. Las cursivas y la traducción son nuestras.

<sup>48</sup> El poeta T.S. Eliot en su ensayo “La tradición y el talento individual” dijo sobre la obra de arte que sus relaciones, las proporciones, los valores de la obra de arte se reajustan y esto es en conformidad entre lo viejo y lo nuevo. “El pasado debería ser alterado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado”. Véase Thomas Stearns Eliot, *Ensayos escogidos* (México: UNAM, Programa Editorial, 2000), pp: 17-29.

medio histórico y cultural, así como es influida por su medio histórico y cultural. El contexto actualiza la obra de una manera particular, lo que la lleva a ser interpretada de cierta manera. Pero la obra también organiza el contexto histórico y cultural de una manera particular que nos lleva a atender ciertos fenómenos culturales como significativos mientras ignoramos otros<sup>49</sup>. De ello podemos pensar en la lectura del historiador como un lente por el cual aprehender el presente y modificar nuestras relaciones con él, atendiendo los modos en que se han organizado discursiva, simbólica y representativamente algunos fenómenos culturales indagando en las apreciaciones que las han hecho significativas y cuestionándolas en favor de una re apertura a posibilidades que alteren la estructuración relacional con el presente.

En el pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière la política no debe pensarse solamente en relación a la detentación del poder, sino en la construcción y delimitación de los espacios sociales. Desde este enfoque la política inicia al momento de construir los espacios, de perpetuar una demarcación de las posibles experiencias dadas a un espacio social. Para Rancière “el potencial político de la obra está ligado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado”<sup>50</sup>. En la conceptualización de Rancière el arte posee un carácter político no debido a la temática de la obra o –al significado atribuido a ésta-, sino por la capacidad de insertarse en espacios e intervenir en las relaciones de cotidianidad que los conforman y definen.

Como ejemplo de lo que analizaremos con *Century 21* en relación a lo expuesto desde Rancière, remitimos a la reconocida obra de Richard Serra titulada *Tilted Arc*. Por ahora quisiéramos destacar que el resultado de la obra sobre el espacio donde fue exhibido fue producir una prolongada sombra que marcaba el espacio habitual recorrido por cientos de personas rumbo a su trabajo de manera diaria<sup>51</sup>. Como mencionó el historiador de arte Thomas Crow sobre ella: “ha ambicionado que cada pieza pública defina ella misma su

---

<sup>49</sup> Levi R. Bryant, *Onto-cartography: an ontology of machines and media*, Speculative realism (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), pp: 52-53.

<sup>50</sup> Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), p: 54.

<sup>51</sup> Rosalind Krauss mencionó: “esta escultura está constantemente dibujando una especie de trayectoria de la mirada que, comenzando en un extremo de la Federal Plaza, traza, cual materialización del concepto de perspectiva visual, el camino que el espectador tomará en la plaza. En este recorrido, [...], *Tilted Arc* describe la relación del cuerpo con la marcha hacia adelante, con el hecho de que, si nos movemos adelante es porque nuestros ojos han alcanzado ya a conectarnos con el lugar al que intentamos ir. Como en la visión, su recorrido existe simultáneamente aquí y allá –aquí donde yo estoy situado y allí donde ya me imagino estar”. Rosalind Krauss, “The destruction of *Tilted Arc*” en Clara Weyergraf-Serra y Martha Buskirk, (eds.), *The Destruction of Tilted arc: documents* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991), p: 82. La traducción es nuestra.

espacio en derredor de modo que éste sea ‘entendido primariamente como una función de la escultura’, y no al revés”<sup>52</sup>. De ahí que la obra poseerá el espacio circundante como una extensión de sí, en lugar de ser asimilada por él y sus relaciones habituales, sus prácticas<sup>53</sup>. En esta inversión los efectos que producen la obra sobre los espacios y las experiencias resultantes tienen como consecuencia una interrupción sobre la relación temporal del espacio político construido y naturalizado.

De este modo, no se trata del significado inherente a la obra de arte o al espacio que habita –pues éstos no están determinados *a priori*, sino continuamente pueden ser renegociados-, sino sobre el significado que dicha interacción posibilita al momento de su intervención dentro de los campos semióticos de sentido habituales. En cuanto a la relación de una obra de arte y los espacios sociales en los que interviene y altera, resulta necesario mencionar la obra de arte instalación. En palabras de Thomas Crow: “la duración breve es una condición de su sentido, y queda presupuesta en las estipulaciones sobre su modo de llevarse a cabo. Si la pieza pudiera existir por tiempo indefinido, aquella contradicción sería ilusoria.”<sup>54</sup>

Como lo mencionó el sociólogo tecatense José Manuel Valenzuela Arce, cuyas miradas sobre Tijuana y el arte producido ahí son múltiples, “el arte-instalación trastoca el contexto de los objetos, produciendo nuevos campos de significación, otorga ribetes extraordinarios a lo trivial, da visibilidad a elementos cotidianos desapercibidos, separa lo íntimo, escenifica las cosas comunes”<sup>55</sup>. Añadió de modo pertinente la advertencia: “el arte-instalación, que rompe con la realidad cotidiana generando campos dialógicos entre la obra y los públicos a quienes interpela; también conlleva el riesgo de convertirse en una condición apriorística que no se despliega o que permanece como realidad potencial”<sup>56</sup>. De ahí el carácter efímero del arte instalación, la intervención que en su momento re abre los campos interpretativos (de

---

<sup>52</sup> Thomas E. Crow, *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal, 2002), p: 152.

<sup>53</sup> Es pertinente mencionar que para Heidegger la relación de la escultura con el espacio circundante no debería ser entendida como la relación de un volumen cerrado con respecto de un exterior neutro frente a este. Para Heidegger la escultura no debería ser concebida como una toma de posesión de un espacio preexistente ni como confrontación con él. Ya que, según Heidegger, el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y la técnica. Martín Heidegger, *Arte y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978). Podríamos pensar que nuestra confrontación no es con el espacio en sí, sino con nuestra construcción cultural de él.

<sup>54</sup> Crow, *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano*, p: 141.

<sup>55</sup> José Manuel Valenzuela Arce, *Nosotros: arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, 2012), p: 110.

<sup>56</sup> Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 111.

producción de sentido) puede terminar por naturalizar una relación que condicionará nuevamente los espacios dentro del marco establecido por una nueva semántica que lo defina.

Podemos pensar el empuje por un arte efímero congruente con la separación producto de las vanguardias ante las características definitorias del arte. La presencia de una obra dentro de un marco discursivo o una historia del arte progresiva, racional, evolutiva corre el riesgo de ratificar conceptualizaciones esencialistas de éstas y los espacios consagrados a su exhibición. Como mencionamos, la obra pensada como una materialidad que más que solo ser algo que significa, *es* algo.

### **Cartolandia: “the happiest place on earth”.**

El primer parque temático de Disney se abrió en Anaheim, California, el 17 de julio de 1955. Desde entonces, se ha convertido en un ícono de la cultura popular, tanto así que en 1982, otro ícono viviente de la misma: Andy Warhol, inmortalizó a su emblemática mascota: el ratón *Mickey Mouse*<sup>57</sup>. Es pertinente usar el referente de un ratón antropomorfo como punto de mediación entre dos mundos diametralmente opuestos, uno en donde la figura de un ratón funciona simbólicamente como emblema del triunfante mundo capitalista (tengamos presente la actitud monopólica de Disney), mientras en el otro, la figura de un ratón simboliza la precariedad, inmundicia y promiscuidad. Características propias de la arquitectura improvisada de Cartolandia, fundada durante la segunda mitad del sexenio del presidente Adolfo López Mateo (1958-1964). Para mejorar valorar esta brecha, será necesario comprender la realidad alrededor de Cartolandia, tomarla como caso de estudio que nos permita comprenderla no como un reflejo de Tijuana, sino de una serie de problemas que emergen dentro de la nación mexicana. Para ello será esencial también comprender la visión detrás de lo que se esperó sería la canalización del Río Tijuana con vistas a mejorar su percepción negativa, así como sus posibilidades de crecimiento a futuro. Consideramos lo siguiente es una buena introducción ante esa visión de una Tijuana siguiendo el embriagador canto del “progreso”<sup>58</sup>:

---

<sup>57</sup> ‘*Mickey Mouse*’ pertenece a un portafolio de diez serigrafías llamado ‘*Myths*’ publicado en 1981 por Warhol. He incluye personajes como *Superman*, Drácula, Santa Claus y el Tío Sam, personajes ficticios que han definido distintas generaciones en Estados Unidos.

<sup>58</sup> Los arquitectos Pedro Moctezuma y Rodolfo Chávez Carrillo explicaron sobre una maqueta los efectos del proyecto en la modernización de Tijuana. Informaron que se dotaría a la ciudad con vías rápidas de comunicación vial, glorietas, bulevares y pasos a desnivel, un gran parque y el área para el centro cívico de la

Tijuana es, en lo urbano, una ciudad caótica, castigada por ello con adjetivos despectivos. Sin embargo, no podrá hacerse una Tijuana definitiva mientras no se termine la canalización, esto es, el drenaje pluvial y, con ello, un sistema de vialidad completo, con amplios bulevares, puentes, pasos a desnivel, calzadas arboladas, alumbrado ornamental, y, una vez que todas las zonas estén completamente regeneradas, surgirán en ellas el nuevo Centro Cívico que se ha proyectado para la ciudad, el Palacio Municipal, un parque, el Hospital Central, la terminal de autobuses, un amplio mercado de artesanías, hoteles, centros comerciales y áreas verdes, que le son indispensables, es decir, que todo depende fundamentalmente de la canalización del río, una obra por la que han luchado los tijuanaenses desde hace un cuarto de siglo<sup>59</sup>.

Para iniciar nuestro actual recorrido será necesario enfatizar que fueron múltiples los factores que produjeron en Tijuana cambios significativos en su composición y que alteraron su devenir histórico. Ejemplo de ello se encontró en la década de 1960, cuando se vivió una creciente afluencia de inmigrantes, nacionales e internacionales. Como antecedentes a esto tenemos desde los fines de los treinta y principios de los cuarenta, con el régimen fiscal de zona libre, decretada el 23 de mayo de 1939 y su firma en 1942, del Convenio de Braceros entre México y Estados Unidos renegociado en 1943 y 1946, con el cual se atrajo a miles de mexicanos hacia la frontera. La esperanza de los migrantes era trabajar en las plantaciones agrícolas de California, entidad que pasaba por una época de prosperidad económica. Posteriormente, estuvo la construcción del Ferrocarril Sonora-Baja California, inaugurado en 1948, el cual permitió la comunicación por vía férrea con el resto del país. Todo intensificó el movimiento migratorio<sup>60</sup>.

---

ciudad. Además, se construiría sobre el canal tres puentes de seis carriles, un puente de diez carriles y un puente para el ferrocarril. "LEA vio las obras para Canalizar el Río Tijuana", *El Informador*, 4 de diciembre de 1973 en Hemeroteca Nacional digital de México (en adelante, HNNDM).

<sup>59</sup> Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística* (Tomo CXX, México, 1975), p: 87.

<sup>60</sup> Antonio Padilla Corona, *El Callejón Z: huella del pasado, patrimonio urbano del presente* (Tijuana: CONACULTA, 2010), p: 71.



*Ilustración 1: Tarjeta postal: Línea internacional entre México y Estados Unidos (1950). I.O. Anverso: "Línea Internacional, Tijuana, B.C. MEX, MF 119", reverso: "Oficina de población que fue demolida para construir allí los trabajos de ampliación de los carriles para E.E.U.U. [sic]". Edificio de Migración en Fototeca Nacional: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A403714](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A403714), consultado el 26 de octubre de 2021.*

Acerca del crecimiento demográfico de la ciudad de Tijuana es menester hacer algunas observaciones sobre la migración a Baja California, principalmente que el desarrollo urbano fue de manera no planificada, esto quiere decir que no había la infraestructura necesaria para albergar a la gente que se encaminó hacia la frontera con expectativas de un nivel de vida más alto<sup>61</sup>. Como lo diagnosticó el sociólogo Rodolfo Stavenhagen en su tesis de maestría “el crecimiento demográfico tan desproporcionado, como también la heterogeneidad y las características especiales de la población migrante, es evidente que contribuyeron a crear en

---

<sup>61</sup> En 1910, la entonces ranchería de Tijuana tenía 1,726 habitantes, era una localidad apartada y olvidada república. En 1930 se había transformado en un pueblo con más de 8,000 habitantes. Ya en 1958 Tijuana constituyó una de las metrópolis más importantes de la república, contándose entre las pocas ciudades del país que contaban con más de 100,000 habitantes. Rodolfo Stavenhagen, *Tijuana 58. Las condiciones socioeconómicas de la población trabajadora de Tijuana* (Tijuana: El Colef, 2017), p: 50.

Tijuana una serie de problemas de tipo económico y social”<sup>62</sup>. Sin embargo, si tenemos por un lado el crecimiento poblacional y la necesidad de suelo por parte de los inmigrantes; tenemos por el otro la ausencia de terrenos destinados a personas de escasos recursos económicos, lo cual en su vinculación produjo el fenómeno social conocido como “asentamientos irregulares” o “paracaidismo”. Los cuales “están compuestos por grupos de habitantes ubicados en terrenos no autorizados ni por la autoridad, ni por algún propietario. Una de las áreas que aprovecharon estos inmigrantes para asentarse de manera irregular fue el lecho del Río Tijuana”<sup>63</sup>. En palabras del ingeniero Rubén Amaya González, Jefe de Obras Públicas del Gobierno del Estado en Tijuana en 1955:

Durante el año de 1947, siendo el suscrito Ingeniero de la Ciudad, se planteó por primera vez el problema del denominado paracaidismo en el Río. Se expuso al entonces Sr. Delegado de Gobierno, Don Salvador Sierra Vera, la urgente necesidad de desplazar hacia otras áreas de la ciudad las casas ya construidas, así como a sus habitantes: dicho funcionario apoyó y aprobó con toda firmeza el proyecto que cristalizó con el completo despeje de casas que fueron a ampliar la colonia Libertad [...] Trescientas casas fueron movilizadas entonces entre febrero y junio de 1955 y con ello se evitaron las pérdidas de vidas y destrucciones de casas de la gente humilde que hoy vive a salvo en la parte alta de la colonia Libertad [Colonia Río de Tijuana]<sup>64</sup>.

Como antecedente debemos mencionar que la historia de desalojamiento de asentamientos irregulares en la ciudad de Tijuana se remonta a inicios de los años treinta, cuando la crisis económica de 1929 propició el regreso de mexicanos que vivían en Estados Unidos. Aproximadamente 250 colonos se instalaron y trataron de formar la colonia Emilio Portes Gil; sin embargo, fueron desalojados por el ejército y, después, en septiembre de 1930 fundaron la colonia Libertad<sup>65</sup>. En lo que concierne a 1945 habían sido pocas las casas que se habían construido en la zona del lecho del río. No fue hasta la culminación del puente de cemento en ese año cuando hubo un asentamiento fuerte, adyacente al puente con gente que

---

<sup>62</sup> El autor cuestiona la identidad de Tijuana como sinónimo de crecimiento y participación activa dentro del bienestar económico, enfatizando que el resultado de sus estudios han mostrado que es un porcentaje mínimo de la población quienes se ven beneficiados. Rodolfo Stavenhagen, *Tijuana* 58, p: 29.

<sup>63</sup> Padilla Corona, *El Callejón Z*, p: 72.

<sup>64</sup> Rubén Amaya González, *Memoria del Gobierno del Estado sobre la evacuación de los residentes del Río Tijuana*, (Mexicali: Gobierno del Estado de Baja California, 1955), p: 1.

<sup>65</sup> José Manuel Valenzuela Arce, *Empapados de sereno. El movimiento urbano popular en baja california (1928-1988)*, (Tesis de maestría, El Colegio de Frontera Norte, 1991), p: 60.

según habían intervenido en su construcción, constituyendo la colonia que se denominó México. El primer desalojo, como se mencionó fue en 1947, dos años después de la conclusión del puente de cemento que reemplazó al puente de madera. Para evitar la reinstalación de casas en la misma zona, se construyeron los campos deportivos “México” y “Camarena”. Para 1954 de nuevo se habían asentado en forma irregular alrededor de 1,500 personas, las cuales, fueron desalojadas y reubicadas en la Colonia del Río. Instancias como estas promovieron una creciente preocupación por el crecimiento incontrolado de asentamientos humanos. En aquel tiempo no se tenían instrumentos jurídicos aptos para prever las necesidades originadas por el aumento exponencial de habitantes. Por ello, el gobierno de la entidad expidió la Ley de Planeación Urbanística del Estado de Baja California, cuyo fin fue “crear, organizar, evolucionar técnica y estéticamente la estructura material de las poblaciones del estado”. Su aplicación estuvo a cargo de un Consejo Estatal de Urbanización, auxiliado por consejos municipales. Un resultado de esta ley fue el registro en 1957 del fundo legal de Tijuana a un poco más de 9, 476 hectáreas (más de diez veces mayor que el de 1940), pensadas en ese entonces suficientes para alojar a una población futura de 400,000 a 500,000 habitantes.

En la década de 1960, cuando Tijuana contaba con una población de 165 mil habitantes, de los cuales el 65% eran inmigrantes, surgió en los bajos del puente México un nuevo hacinamiento de varios cientos de personas. Construyeron chozas con desechos de madera, cartón y lámina<sup>66</sup>, por lo que el lugar recibió el célebre nombre de “Cartolandia”. Se llegó a calcular que llegaron a vivir en Cartolandia: 10,000 personas. Muchos de ellos, migrantes del sur de México, los cuales hablaban dialectos y con dificultad el español<sup>67</sup>. Desde 1959 se fueron dando los primeros enfrentamientos para desalojar a los pobladores de *Cartolandia*<sup>68</sup>. El crecimiento social de la población de Tijuana en el período de 1950-1957 fue de 57, 355 personas, casi dos veces lo que aumentó la población debido al crecimiento natural. Es durante este período que la inmigración constituyó 65.14% del crecimiento poblacional de Tijuana. La mayoría de las personas provenientes de otras entidades eran de Jalisco, Sonora,

---

<sup>66</sup> Censo General de Población de 1960 Secretaria de Industria y Comercio, 1962. El cual sería un total de 107,250 habitantes. Padilla Corona, *El Callejón Z*, p: 73. Véase también Dalia Barrera Bassols, “Informe Tijuana: mito y realidad. Condiciones de vida de la población trabajadora en Tijuana, Baja California”, *Cuadernos Políticos*, núm. 26, México, ed. Era, octubre-diciembre, 1980, pp. 90-101.

<sup>67</sup> “Hay angustia en Cartolandia”, *El Heraldo* (México), 29 de diciembre de 1971 en HNDM.

<sup>68</sup> Rodolfo Stavenhagen, *Tijuana* 58, pp: 61-62.

Michoacán, Baja California Sur, Guanajuato y Zacatecas, en ese orden de importancia. Este primer intento por el entonces gobernador Braulio Maldonado (1953-1959) culminó en el asesinato de un hombre apellidado Marín, quien fue balaceado por un militar, y de su hijo Carlos, mientras su hijo José Luis recibió un culatazo en la cabeza. El sociólogo Stavenhagen, estaba consciente de la constitución de la población “quien llega a cualquiera de las ciudades del nuevo estado de Baja California se da cuenta enseguida de lo heterogéneo de su población. Allí se han dado cita gente que procede de todo el país”<sup>69</sup>. La visión que presentó Braulio Maldonado es que ninguna sociedad contemporánea puede progresar, ni perfeccionarse, si los grandes sectores que la integran no están aptos para producir y consumir. Lo cual implica que las clases trabajadoras deben ser elevadas, ya que “de ellos depende la fuerza política del gobierno y el progreso mismo del estado”<sup>70</sup>. Lo cual evidencia un fuerte contraste entre la retórica y las condiciones materiales de un sector poblacional que vivió en condiciones de extrema adversidad.

Maldonado mencionó sobre el Río Tijuana que: “vivían más de 2,000 familias humildes, en condiciones infrahumanas, careciendo de todos los servicios, de agua, de drenaje, de luz y hasta de policía. Estas familias se habían convertido en un verdadero hacinamiento humano”<sup>71</sup>. El gobernador Maldonado adjudicó el fallo para lograr llevar a cabo el proyecto de resolver la situación en el Río Tijuana a los propietarios de fincas en la avenida Revolución, los dueños de cabarets, hoteles y prostíbulos, quienes, acorde a él, pensaron que al urbanizar los terrenos del río dejarían de percibir los ingresos que venían recibiendo por los arrendatarios de los terrenos que los habían convertido en millonarios. En sus palabras:

Los terrenos de la cuenca del río iban a ser precisamente el patrimonio de la ciudad de Tijuana. Es allí donde debió fincarse una Tijuana limpia, que fuera el espejo de México, frente a propios y extraños, pues precisamente por los terrenos del cauce del río, es por donde atraviesan anualmente más de diez millones de turistas, a quienes toca ver la miseria del pueblo y el tremendo descuido de nuestras autoridades<sup>72</sup>.

Es interesante reflexionar sobre la afirmación de Maldonado, si bien con la ventaja que el tiempo proporciona, siendo que, podría uno hacer el argumento que Tijuana era

---

<sup>69</sup> Braulio Maldonado Sánchez, *Baja California: comentarios políticos y otras obras selectas*, (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Investigaciones Históricas, 2006), p: 74.

<sup>70</sup> Maldonado Sánchez, *Baja California: comentarios políticos*, p: 80.

<sup>71</sup> Maldonado Sánchez, *Baja California: comentarios políticos*, p: 100.

<sup>72</sup> Maldonado Sánchez, *Baja California: comentarios políticos*, p: 102.

efectivamente el espejo de México, en tanto reflejaba las condiciones de adversidad económica que condujo al éxodo de migrantes que buscaban en la región fronteriza de México los beneficios de su colindancia espacial con el país más poderoso del mundo. Y bien, en esta parte central de la ciudad de Tijuana se había limitado 400 hectáreas de propiedad federal, la cual formó la llanura de inundación del Río Tijuana. Ésta, para el año de 1973, había incrementado la cantidad de cruces a 25 millones de visitantes anuales<sup>73</sup>. Debido a su ubicación geográfica por medio de un decreto presidencial en 1960 la zona del Río Tijuana fue adjudicada como patrimonio de la Junta Federal de Mejoras Materiales de la Secretaría del Patrimonio Nacional. Para diciembre de 1969 el licenciado Luis Echeverría Álvarez, entonces candidato a la presidencia de la República, había hecho suyo el propósito de transformar y engrandecer urbanísticamente a Tijuana<sup>74</sup>.

Lo que nos lleva a un segundo momento del conflicto, cuando el gobernador Milton Castellanos (1971-1977) en 1973 concretó el desalojo y reubicación de los habitantes de *Cartolandia*, zona que llamó “una verdadera pústula para la ciudad de Tijuana [...] Chozas de cartón, de pedazos de madera, de botes viejos, abrigando a la gente que vivía en la inmundicia y en una increíble promiscuidad”<sup>75</sup>. En esta instancia el desenlace de nuevo culminó en la matanza de un habitante, nada menos que en José Luis Marín, quien había sido agredido durante la primera confrontación, al ser asesinado por los soldados contra los cuales, ante el recuerdo de aquella ocasión, se abalanzó con un palo contra ellos. Es de particular interés recurrir a la entrevista que realizó el periodista Humberto Hernández Tirado al gobernador Milton Castellanos para mejor comprender la posición oficial con respecto al desalojo de los habitantes de Cartolandia, así como el proyecto modernizador que permeó las acciones tomadas para realizarlo.

De modo inicial Hernández Tirado destacó la caracterización peyorativa de Cartolandia, al comentar “Tijuana, el estado y el país entero, se liberaran de una imagen poco digna, que

---

<sup>73</sup> Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*, p: 85.

<sup>74</sup> Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*, p: 88.

<sup>75</sup> Humberto Hernández Tirado, *Testimonio de un Hombre* [entrevista a Milton Castellanos] (Tijuana: Litografía Limón, 1983), pp: 30-31. Ante esto, las palabras de Heriberto Yépez “por un tiempo, Cartolandia se convirtió en la nueva sede de la perdición moral [...], pues se decía que ahí las familias convivían en constante promiscuidad, que ya sabemos que es el eufemismo que dan los poderosos a la pobreza”. Heriberto Yépez, *Tijuanologías* (México: Libros del umbral, 2006), p: 110.

nos hacía sentir avergonzados antes los comentarios [...], con que suele lastimarnos la prensa norteamericana”<sup>76</sup>. Con ello, Tirado le cedió la palabra al gobernador para relatar la historia detrás de la obra de canalizar el Río Tijuana. Las palabras que utilizó son clave para comprender la posición desde la que se situó con respecto al proyecto de la canalización, refiriéndose a esos terrenos como terrenos en necesidad de “rescatar”. Para ello el Primer Gobierno Constitucional de Baja California expidió un decreto el cual estableció que los terrenos del lecho del Río Tijuana eran propiedad del Estado. El gobernador Castellanos incluso hizo referencia a los atropellos que sucedieron a la familia Marín, cuyas propiedades fueron incendiadas como parte de una serie de acontecimientos que clasificó de “penosos y lamentables”, a raíz de los recursos legales tomados sobre los terrenos del Río Tijuana. En sus palabras:

Cuando llegué a la gubernatura el cauce del Río Tijuana estaba totalmente poblado y en parte de él se localizaba el cáncer urbano llamado Cartolandia, nacido en la segunda mitad del sexenio del presidente Adolfo López Mateos [1958-1964], por haberse autorizado un basurero que, naturalmente, trajo consigo la afluencia de los pepenadores que ahí se instalaron con sus familias<sup>77</sup>.

El gobernador Castellanos manifestó su resolución ante llevar a cabo el proyecto de canalización decidiendo dirigir al entonces presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) a ver Cartolandia durante su primer visita al estado. Mencionó que la reacción del presidente ante lo que vio se dibujó en su semblante, tras lo cual el presidente aceptó la petición del gobernador Castellanos para continuar el ambicioso proyecto de canalizar el Río Tijuana. Su visión era clara, los terrenos se destinarían primordialmente a resolver el problema de carencia de espacios para desarrollo comercial y turístico. Para ello comisionó al arquitecto Pedro Moctezuma, participaron también el ingeniero Alonso Vera Bulle, quien desempeñó el papel de director de Juntas Federales de Mejoras Materiales en la secretaría del Patrimonio Nacional, el arquitecto Rodolfo Chávez Carrillo, presidente de la Junta Federal de Mejoras Materiales de Tijuana, el ingeniero Leandro Roviroso Wade, a la sazón secretario de Recursos Hidráulicos. Una figura que destaca es el entonces presidente municipal de Tijuana, Marco Antonio Bolaños Cacho, quien se dedicó a convencer a los residentes interesados.

---

<sup>76</sup> Hernández Tirado, *Testimonio de un Hombre*, p: 29.

<sup>77</sup> Milton Castellanos Everardo, *Del Grijalva al Colorado. Recuerdos y vivencias de un político* (Mexicali, UABC, 1994), p: 330.

Organizó a los fabricantes y vendedores de flores de tela y de papel, y paulatinamente fue obteniendo su anuencia.

Con la seguridad de que se iniciarían las obras de canalización, el gobierno del Estado declaró en 1970 que se realizaría un padrón para conocer a fondo las necesidades de la gente que ocupaba de manera irregular los terrenos de jurisdicción federal para otorgarles lotes en otra parte de la ciudad<sup>78</sup>. El primer censo de los habitantes de Cartolandia arrojó la cifra de 375 familias. Aunque, acorde al “Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística” de 1975, el desalojo de Cartolandia fue de 633 familias, de las cuales 400 quedaron alojadas en el Centro Urbano 70-76. La secretaría del Patrimonio Nacional inició la construcción de la “Unidad 70-76”, en la cual familias podían obtener una casa mediante el pago de 250 pesos mensuales que se pagarían en 15 años. Cada familia ocupó una casa con una superficie construida de 40 m<sup>2</sup>, en un lote de 182 m<sup>2</sup>. Las construcciones eran de mampostería y tenían electricidad, gas, agua, drenaje, calentador, estufa, lavadero, baño completo y un espacio adecuado para realizar artesanías<sup>79</sup>. Para aquellos individuos que no formaron parte del censo realizado en Cartolandia, se destinó una sección de un fraccionamiento propiedad del Estado, desarrollado a través de Bienes Raíces: el fraccionamiento Reforma<sup>80</sup>.

Teniendo lo necesario para llevar a cabo el proyecto, Castellanos ordenó se colocara un cartel en el cual se advertía a los turistas que aprovecharan la última oportunidad de tomar fotografías, ya que pronto desaparecería “esa lacra que durante tantos años nos cubrió de vergüenza: Cartolandia”<sup>81</sup>. El presidente Echeverría, quien había observado directamente la condición de la gente que habitaba Cartolandia y había dado la aprobación del proyecto, en las palabras del mismo gobernador, bajo las condiciones de que ningún ciudadano fuera violentado durante la operación, inauguró la primera etapa de la canalización del Río Tijuana,

---

<sup>78</sup> “Desaparecerá una inmundicia zona citadina”. *El Heraldo*, (México), 13 de junio de 1970.

<sup>79</sup> Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*, p: 86. En la misma edición del boletín se encuentra una descripción de Cartolandia acorde a la visión generalmente despectiva de ella la cual menciona la práctica de la venta de figuras de yeso y otras artesanías las cuales eran producidas “entre basura e inmundicias”. El historiador Antonio Padilla Corona también mencionó la presencia de pequeñas manufacturas artesanales dentro de Cartolandia. Antonio Padilla Corona, “Formación Urbana de Tijuana” en Manuel Acuña Borbolla y Mario Ortiz (eds.), *Tijuana: senderos en el tiempo*, 1. Ed. (Tijuana, Baja California: XVIII Ayuntamiento de Tijuana, 2006), p: 66.

<sup>80</sup> El Gobernados del Estado comentó que estuvo presente en Cartolandia durante las 10 horas que llevo remover a la gente y demolerla, “entre ratas, perros famélicos y hasta una que otra víbora”. Castellanos Everardo, *Del Grijalva al Colorado*, p: 330.

<sup>81</sup> Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*, pp: 85-86.

con su cauce urbanizado en 100 hectáreas. En palabras del historiador Antonio Padilla Corona sobre la importancia de la canalización del Río Tijuana:

Para Tijuana significó una especie de parteaguas, un cambio radical en su vida e identidad urbana. La Tijuana tradicional, pueblerina, de tráfico vehicular lento, calles y avenidas estrechas, heredera de una historia urbana de menos de cien años, empezó a transformarse en una Tijuana modernista, ornamentada con estatuas monumentales, con vías anchas que permitieron la circulación y fluidez de un mayor número de automóviles, de un extremo a otro de la ciudad<sup>82</sup>.

Por su parte el historiador David Piñera hizo mención de las expectativas que se tuvieron en su momento sobre el proyecto de la canalización, considerado en su momento como el de mayor importancia a nivel nacional<sup>83</sup>. La obra incluyó la construcción de un amplio canal de concreto que daría curso a las aguas del Río Tijuana, con ello impidiendo las inundaciones que solía provocar<sup>84</sup>. También se urbanizaron extensas superficies adjuntas, que con sus anchas avenidas y glorietas ayudaron a darle una nueva imagen a la población. Formalmente se dio inicio a este proyecto el 18 de julio de 1972 a cargo de la Secretaría del Patrimonio Nacional. Sin embargo fue el 15 de Mayo de 1973 cuando se realizó la mudanza de Cartolandia. Es necesario mencionar como antecedente al proyecto como una primera acción parcial para remover varias casas de Cartolandia, el gobierno municipal tuvo como objetivo ampliar el entronque de la avenida Revolución con la carretera escénica a Ensenada, sin embargo tras muchos años de haberse intentando sin éxito, finalmente en 1972 se inició oficialmente la construcción de la canalización del Río Tijuana<sup>85</sup>. Se comenzó la obra en un tramo de 500 m de longitud, comprendido dentro de los 4,500 m de la etapa, entre el Puente del Ferrocarril y la línea fronteriza, de los 10 km proyectados, construyéndose un canal de

---

<sup>82</sup> Padilla Corona, *El Callejón Z*, p: 76.

<sup>83</sup> Una descripción que apoya lo descrito por Piñera se encuentra en el Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística: “Se considera que urbanísticamente es la obra de mayor importancia que se realiza actualmente en la República, tanto por su monto como por la rapidez con la que viene realizándose y porque ha puesto a salvo las vidas y pertenencias de miles de familias humildes, facilitándoles los medios para adquirir hogares decorosos”. Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística, p: 87. Véase también Padilla Corona, *El Callejón Z*, p: 76.

<sup>84</sup> Teniendo como antecedente las inundaciones de 1891 y 1895 en las que tanto Tía Juana como Tijuana se vieron afectadas. La Tía Juana estadounidense desapareció y en su lugar surgió en las primeras décadas del siglo XX la nueva población de San Ysidro. La Tijuana mexicana, por su lado, se separó de la Línea Internacional, re acomodándose en terrenos de mayor altura respecto al lecho del Río Tijuana. Padilla Corona, *El Callejón Z*, p: 47.

<sup>85</sup> Padilla Corona, “Formación Urbana de Tijuana”, p: 66.

concreto de 70 m de plantilla, 7 m de altura y, con sus bordos en suave declive, capaz desfogar un caudal de 3,820 m<sup>3</sup> por segundo, que era el máximo que podría precipitarse de sobrevenir simultáneamente las descargas de la Prensa Rodríguez, en territorio mexicano, y de las presas *Morena* y *Barret*, del lado estadounidense<sup>86</sup>. Habiéndose emprendido la primera etapa de la canalización, en la cual se construyeron 4.5 km de canal, lo que por su cuenta permitió la urbanización de 160 hectáreas<sup>87</sup>, para el 15 de abril de 1974 se habían invertido 270 millones de pesos, hallándose terminados 3.3 km del cauce artificial, así como el Puente Abelardo L. Rodríguez, de 6 carriles cada uno, y el Puente México que salvaría el canal, con 10 carriles de circulación, cosa que lo convertiría en su momento en el puente más ancho del país.

Es importante destacar la así llamada Defensa del Tercer mundo emprendida por el entonces presidente Echeverría en los foros internacionales, la cual fue reiterada en la frontera con Estados Unidos<sup>88</sup>. En donde Tijuana, vista en un momento como aquella que “tenía en una parte de su zona urbana el depósito de basura más caro del mundo” –tenemos presente que era la fuente de materiales para la autoconstrucción de vivienda. En respuesta a ello Echeverría mencionó las aportaciones de su presidencia ante la resolución de problemas relacionados con la tenencia de tierra y la “condición infrahumana” en que vivían tres mil familias, las cuales, “ahora moran en dos conjuntos habitacionales, dedicados a la producción artesanal para el mercado exterior”. Durante la misma ceremonia también habló el gobernador del Estado Milton Castellanos Everardo, quien afirmó sobre la percepción, que cuando se habla sobre nuestro país: “allende la frontera y sin conocimiento de la realidad, se le señala como inclinado a cualquier tendencia que lo obligara abandonar la democracia; hay que afirmar que México no tiene más doctrina que su nacionalismo”. Veremos durante la década de 1980 una serie de programas diseñados para contrarrestar dicha preocupación en torno a las ciudades fronterizas, entre las que emergió el CECUT.

---

<sup>86</sup> Si bien se ha enfatizado la importancia del proyecto de la canalización del Río Tijuana en términos nacionales, es importante destacar que también lo fue en la jerarquía internacional. Puesto que parte de las aguas que corren por ese cauce cruzan la línea fronteriza y desaguan en el Océano Pacífico, en territorio estadounidense. Fue un proyecto adoptado por la Comisión Internacional de Límites y Agua, la cual fue suscrita por los comisionados mexicanos y estadounidenses en el Acta núm. 225. Que al momento de definir las características que dicha obra debía tener, se puso énfasis en la urgencia de su realización, pues el Gobierno de Estados Unidos, emprendería su parte a mediados de 1974. Véase Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*, p: 88.

<sup>87</sup> Nuevos asentamientos en Tijuana, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, Dirección General de Centros de Población, México, S/E, 1977.

<sup>88</sup> “Democracia social verdadera, meta de México”. *El informador* (México), 15 de agosto de 1976 en HNDM.

Otros oradores fueron el presidente municipal de Tijuana, Fernando Márquez Arce, y representantes de los antiguos habitantes de Cartolandia, la así llamada “Ciudad perdida”, ubicada entre el lodo, llantas y basura en el lecho del Río Tijuana, que “ahora convertido, gracias al entubamiento, en una gran vía rápida de circulación y columna vertebral del sistema vial de la ciudad”. Dicha columna vertebral de la modernización tijuanense, como señaló el arquitecto Pedro Moctezuma Díaz Infante, subsecretario del Patrimonio Nacional y coordinador del trabajo de rehabilitación del Río Tijuana, consistiría de dos etapas. La primera etapa comprendió de un sistema vial integrado por seis avenidas principales, dos puentes para vehículos (uno de ellos el Puente México) y una serie de estatuas y monumentos en honor de los héroes mexicanos<sup>89</sup>. La segunda etapa de la “rehabilitación” consistió en un tramo de extensión similar a la primera, esto es cinco kilómetros más que complementarían el entubamiento total del río, con una inversión total de mil quinientos millones de pesos<sup>90</sup>. El arquitecto Moctezuma añadió sobre las ventajas de la rehabilitación que permitió no solo dignificar la vida de la ciudad, sino de todo el país, ya que en ese entonces 18 millones de visitantes anuales consideraban que el espectáculo deprimente de Cartolandia representaba la verdadera imagen de México. En nuestro próximo capítulo ahondaremos en instancias donde ante la preocupación de la percepción negativa que evoca el muro fronterizo, así como las evidentes asimetrías económicas entre un país y otro, se dio una importancia a nivel gubernamental a la estetización de la frontera para invisibilizar tales condiciones de vida. De ahí que consideramos que la caracterización de la situación como “espectáculo” resulta apta al modo de responder ante su resolución.

Una caracterización más que resalta en su aplicabilidad fue la de plantear la canalización del Río Tijuana como una obra que trató de “racionalizar la vida en la ciudad, que se desarrolló en forma caótica”. En ese momento existían 248 colonias, de las cuales solo 5 eran residenciales. En 1970 se estimó un déficit de dos mil millones de pesos en servicios urbanos como agua potable, alcantarillado y pavimentación. En ese entonces solo el 58% de los

---

<sup>89</sup> En nuestro cuarto capítulo haremos un análisis en torno a la presencia de estos monumentos y su relación a una percibida falta de pertenencia por parte de las ciudades fronterizas a la cultura mexicana y, en sí, a las cualidades de un monumento en su legitimación de un discurso histórico-político, el cual se encuentra opuesto a una renegociación de las maneras en que representamos el devenir histórico de un espacio momentáneamente “conquistado”.

<sup>90</sup> “Democracia social verdadera”, *El informador* (México), 15 de agosto de 1976 en HNNDM.

habitantes contaban con servicios de agua potable y solo el 50% con servicios de drenaje<sup>91</sup>. Se estimó que del área vendible se destinaría un 32% para zona comercial y el 68% para zona habitacional<sup>92</sup>. De esta área designada para la vivienda se estimó una población de 30,000 residentes en los próximos cuatro años de su terminación. Dicha área contaría con servicios de primera: agua potable en abundancia con redes de servicio subterráneas.

Dicha racionalidad instrumental, pensando en términos de medios y fines, considera desde las premisas de su presuposición inicial en un bien mayor cuantificable y palpable alcanzable a través de una serie de acciones basadas en la eficacia. Nuestra crítica no se encuentra basada en un sentimiento nostálgico anti-moderno, meramente en las repercusiones acríicas consecuentes a la implementación de un modelo dominante de pensamiento, cuya lógica se torna axiomático en los momentos de determinar las posibilidades de acción. Como veremos más adelante al momento de abordar la obra de Marcos Ramírez ERRE *Century 21*, Cartolandia como instancia de un período específico de la historia de Tijuana habrá desaparecido, pero solamente de la vista foránea quien juzgaría adversamente la ciudad y al país, las condiciones económicas que desfavorecen a una mayor parte de la población, la existencia de autoconstrucción de vivienda, de condiciones precarias laborales, continúa siendo una realidad cotidiana y no propia solamente de Tijuana. Por otro lado, sobre las distintas problemáticas interconectadas en relación a la constitución de Cartolandia, la explosión demográfica que vivió Tijuana, la preocupación ante la percepción foránea y las inherentes expectativas provistas sobre el proyecto de la canalización, la economista Dalia Barrera Bassols mencionó:

Los problemas de regulación de la tenencia de la tierra, de falta de servicios elementales, de incendios e inundaciones, se combinan para la población trabajadora, con los desalojos [violentos] de las personas que habitan en colonias que “estorban” el proceso de urbanización de la ciudad según los criterios oficiales o privados, o que “afean” el panorama turístico de la ciudad, muchas veces sin mediar restitución alguna<sup>93</sup>.

Lo que nos lleva a un estudio que se efectuó durante los años de 1977 a 1979, dentro del Proyecto Frontera del Norte del Departamento de Proyectos Especiales de Investigación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el estudio mostró sobre las

---

<sup>91</sup> “Democracia social verdadera”, *El informador* (México), 15 de agosto de 1976 en HNDM.

<sup>92</sup> “Río Tijuana, un proyecto ambicioso”, *El informador* (México), 25 de abril de 1976 en HNDM.

<sup>93</sup> Barrera Bassols, *Informe Tijuana*, p: 93.

condiciones de vida de los trabajadores tijuanaenses que ante la reducción del salario, se “invaden” terrenos, se construyen casas precarias de cartón, madera, lámina y llantas de desecho. Tal tipo de vivienda es la predominante en las colonias populares de Tijuana durante el período estudiado. El alto costo de los terrenos (derivado de que esa zona es de las pocas planas de la ciudad, se encuentra cerca de la garita internacional, junto con el plusvalor que generaría la canalización del Río) suscitó intereses que se vieron expresados en la disputa por los terrenos y en los esfuerzos de los gobiernos por expulsar a la gente pobre<sup>94</sup>. Fue durante el mes de marzo de 1978, recién iniciado el periodo del gobernador Roberto de la Madrid Romandía (1977-1983)<sup>95</sup>, que hubo lluvias torrenciales que duraron más de quince días; al grado que la Presa Rodríguez empezó a desbordarse, por lo cual se abrieron las compuertas para desfogar los excedentes. Lo cual puso en alerta a las personas que ocupaban el lecho del Río Tijuana, en lo que sería la segunda etapa de la canalización. Las consecuencias de aquella decisión se vivieron en las colonias Echeverría y Los Arenales. Piñera añade:

Existe la versión de que las autoridades aprovecharon las circunstancias para desalojar a las familias de otras 23 colonias localizadas en el cauce y márgenes del río, que fueron enviadas provisionalmente a la Mesa de Otay en casas de campaña por espacio de seis meses. El sitio fue conocido como “Las Carpas”<sup>96</sup>.

El agua mató a varios residentes del lugar, entre ellos a seis de los siete miembros de la familia Flores Ruelas<sup>97</sup>. Ante las opiniones de la intencionalidad de la acción para lograr el desalojo de los habitantes, “las autoridades argumentaron que, de no haberse efectuado, las consecuencias y daños habrían sido de grandes dimensiones”<sup>98</sup>. Lo que nos conduce de vuelta a la entrevista citada de Hernández Tirado, éste le preguntó a Milton sobre la plusvalía de los terrenos “rescatados”, específicamente, ¿quiénes se benefician con ella? A lo que el entonces entrevistado Castellanos respondió “el gobierno federal, el gobierno del estado, el gobierno

---

<sup>94</sup> Valenzuela Arce, *Nosotros*. p: 98.

<sup>95</sup> En 1977, tras la repentina muerte del general Enrique Cuenca Díaz, candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la gubernatura, permitió el ascenso al poder de uno del empresariado tijuanaense: Roberto de la Madrid Romandía. Amigo del entonces presidente José López Portillo, tomaría el lugar de Cuenca Díaz como candidato a gobernador. En él, los empresarios bajacalifornianos vieron representados sus intereses y su idea sobre el proyecto de gobierno. Tania Hernández Vicencio, “Los empresarios tijuanaenses: evolución y vínculo con el poder político”, *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 1, (enero-marzo, 2004), México, p: 119.

<sup>96</sup> David Piñera, *Tijuana en la Historia* (México: Ediciones ILCSA, 2003), p: 57.

<sup>97</sup> Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 99.

<sup>98</sup> Piñera, *Tijuana en la Historia*, p: 57.

municipal, todos”<sup>99</sup>. Añadió que tal es el beneficio del proyecto de canalización del Río Tijuana que incluso mejoró en el aspecto moral. Sobre Cartolandia mencionó que “era un cáncer, y hoy es un motivo de orgullo [...], ya no existe ese terrible contraste”, en referencia a la salida de Estados Unidos y la entrada a México. Este rechazo ante el contraste es emblemático de un síntoma propio a los años venideros, en los que la retórica posmodernista abogaría por el desdibujamiento de los límites que caracterizarían al pensamiento modernista, bajo el cual nació la conceptualización del Estado que conocemos, definido principalmente a través de una territorialidad demarcada sobre la que posee soberanía. Sin embargo, dicha homogeneización sería solo en apariencia, el enaltecimiento de la hibridación cultural tendría su importante momento en la región fronteriza, los contrastes resultarían invisibilizados ante la vista de los ojos foráneos, para los cuales toda diferencia sería un símbolo de creatividad y nutriría recíprocamente los acercamientos entre ellos.

En palabras de Stavenhagen “ver en Tijuana sólo un gigantesco antro de vicio es falsear torpemente la realidad”<sup>100</sup>, por el otro lado negar los antecedentes, mientras no por esto aceptando las conclusiones extraídas de ellos, que dan apertura a la mitología sobre Tijuana equivale a la posición del avestruz. Determinaciones de ídoles identitarias y fundamentadas en cualquier extremo es nutrir una fantasmagoría irreconciliable con la realidad de Tijuana. La adjudicación de un *ser*, con su respectiva esencia, portador de sus respectivas propiedades eidéticas que sobrellevan las distintas transformaciones acaecidas a lo largo de un devenir histórico. Tal vez habría que concordar con Heriberto Yépez y entrecomillar nuestro uso de “Tijuana”, siendo que ésta “no es más que un filosofema. Una entelequia que no existe sino en una colmena de citas y en un apiladero de artículos”<sup>101</sup>. Esto no es una negación de la existencia de Tijuana, ubicada en el noroeste de México en la latitud 32° 31' 30" y a 117° de longitud oeste, fundada oficialmente el 11 de Julio de 1889<sup>102</sup>, sino un distanciamiento, una interpelación ante las apropiaciones retóricas en torno a las narraciones y representaciones que formamos sobre ella y terminan sustituyéndola.

---

<sup>99</sup> Hernández Tirado, *Testimonio de un Hombre*, p: 37.

<sup>100</sup> Stavenhagen, *Tijuana* 58, p: 35.

<sup>101</sup> Yépez, *Tijuanologias*, p: 118.

<sup>102</sup> La Tijuana que previo a su fundación le fue otorgada las categorías de localidad (1864); de Comisaria Municipal (1882), de la que dependían otras localidades como Cueros de Venado, Médanos y La Cañada; hasta que finalmente el coronel Esteban Cantú la elevó a la categoría de municipalidad el 8 de marzo de 1917. Hernández Vicencio, *Los empresarios tijuanaenses*, p: 103.

En los comentarios políticos el gobernador Braulio Maldonado enfatizó que el propósito principal de esta obra fue “decir la verdad”<sup>103</sup>. La verdad sobre la situación de Cartolandia, ciertamente apunta hacia una serie de nexos con factores que de manera inmediata parecen no figurar en la ecuación. Cartolandia fue una problemática que trascendió las valoraciones de los gobernadores que buscaron resolverla. Lo que Cartolandia nos permite de manera retrospectiva es visualizar y enfocarnos sobre una problemática que conecta, mas no es exclusiva de, con uno de los fenómenos mayormente característicos de la zona fronteriza: la migración.

La cuestión de invasión de terrenos urbanos no fue un fenómeno exclusivo de Tijuana, por lo tanto no es posible explicarlo plenamente desde las condiciones específicas de ésta. Lo que sí, podemos afirmar que fue característico de los años ochenta y noventa en varias de las principales ciudades del país: el Distrito Federal, Monterrey, Guadalajara, Ciudad Juárez, Mexicali<sup>104</sup>. En el caso de Baja California, esto se reflejó en el crecimiento demográfico, que de 1, 177,886 habitantes en 1980 aumento a 1, 660,855 en 1990, motivado en parte por los flujos migratorios procedentes del interior del país a consecuencia de las crisis económicas<sup>105</sup>. Debemos tener presente el otro extremo que conecta con una llegada: la ida. Si bien el fenómeno migratorio es cercano a la condición fronteriza del norte de México, si bien la evidencia afirma el incremento exponencial de Baja California y la influencia del crecimiento económico asociado a la región, existe el otro lado de la historia, específicamente la de aquellos que deciden desarraigarse de su lugar de nacimiento en búsqueda de una mejor calidad de vida, así como las crisis económicas nacionales que marcaron las vidas de los mexicanos, alteraron sus trayectos, tras el periodo del “milagro mexicano”<sup>106</sup>. De este modo, fluctuamos entre el vaivén que nos lleva de “Tijuana” a Tijuana –de una entelequia a un

---

<sup>103</sup> Maldonado Sáñez, *Baja California: comentarios políticos y otras obras selectas*, p: 105.

<sup>104</sup> Las crisis que sufrió la economía nacional a mediados de los años sesenta y principios de los ochenta, también marcó el proceso de reorganización de la economía de Tijuana. La zona libre parecía haber agotado su capacidad para impulsar la economía local, mientras que la devaluación del peso en 1976 impactó negativamente los hábitos de consumo de los bajacalifornianos. Hernández Vicencio, *Los empresarios tijuanaenses*, p: 119.

<sup>105</sup> En el régimen del gobernador Xicoténcatl Leyva Mortera se implementó un Programa Estatal de Fraccionamientos populares que solucionó, en parte, algunas de las fuertes demandas producto del incremento demográfico. Piñera, *Tijuana en la Historia*, p: 83.

<sup>106</sup> Conocido también como el Desarrollo estabilizador, fue un modelo económico que radicó en buscar la estabilidad económica con la intención de lograr un desarrollo económico continuo. Tal estabilidad se refirió a mantener la economía libre de topes como inflación, déficit en la balanza de pagos, devaluaciones y demás variables que logran estabilidad macroeconómica.

organismo en continúa transformación-, y jugando con el aforismo del pre-socrático Heráclito “el Río Tijuana de ayer no es el Río de Tijuana de hoy y el de hoy no será el de mañana”.

Más allá de las indignaciones de índole moral, las preocupaciones por la imagen de Tijuana ante el escenario internacional, hay una serie de mecanismos de naturaleza política, económica y cultural en el centro de la realidad material y simbólica de la población en condiciones de precariedad. Por lo tanto, consideramos pertinente observar la historia y resolución del “problema de Cartolandia” como un preludio a lo que sería la historia de la retórica posmoderna en la ciudad de Tijuana. Esto es, una simulación de fusión entre la cultura alta y la popular, pero que tras la retórica multicultural, de hibridación, de modernización, esconde las condiciones que mantienen una clara división entre ambas culturas, tiende a la estetización de la realidad con la intención de obviar la verticalidad de su modo de relacionarse con el otro, y la imposición hegemónica de los modos de pertenecer. Con Cartolandia, cuyo nombre en sí es ya una alusión a *Disneylandia: 'The happiest place on Earth'*, tenemos una ilusoria fusión en la que la primera sección de Zona Río emergió como la resolución sincrética que resolvió las contradicciones anteriores. Un espacio sobre el cual se situaría en 1982 el CECUT, y que en 1994, a través del evento binacional inSITE, un artista de origen tijuanense hizo vibrar los cimientos mismos del orgullo progresista tijuanense por medio de una precaria y endeble estructura, construida con los mismos materiales que las viviendas que años atrás habían sido arrasadas por *bulldozers*, situada en el corazón de la explanada del CECUT y de la historia del espacio físico mismo. Sin embargo, para apreciar con mayor detalle esta intervención artística, es necesario hacer un recorrido previo en consideración de la preeminencia de la madera de segunda en la construcción de vivienda en Tijuana.

### **La madera y la autoconstrucción de vivienda: hacia una estética del reciclaje**

Habiendo recorrido la historia de lo que fue Cartolandia, situada en el corazón de lo que fuera la visualización del renacimiento de Tijuana como una ciudad moderna, encontrando en Cartolandia los vestigios de aquel pasado que se deseaba dejar atrás, queremos ahondar en un elemento que consideramos de suma importancia para la valoración de una obra como *Century 21*, así como de la relación asimétrica entre ambos países: la madera. Cabría de este

modo destacar que nuestro abordaje mientras realiza en ocasiones salidas hacia la historia del arte para mejorar comprender la dimensión artístico-discursiva de las obras de arte instalación, tales salidas siempre son pensadas en torno a un inevitable regreso que busca conciliar la relación entre una obra de arte instalación y un espacio culturalmente determinado. Mostrando en ese vaivén la continúa determinación e indeterminación que dicha relación entre la obra y el espacio produce sobre ambas. En este caso, consideramos pertinente detenernos en la importancia de la madera de segunda mano proveniente de Estados Unidos en la autoconstrucción de vivienda en Tijuana para posteriormente poder mejor valorar las secuelas de lo que fue *Century 21* en tanto obra de arte instalación de sitio específico.

El académico alemán Andreas Huyssen en referencia al cambio de materiales en las artes en lo que se ha denominado posmodernidad observó: “una tentativa por mitigar los materiales típicamente duros de la era moderna –acero, vidrio- con otros más blandos, más “naturales”, en este caso piedra arenisca y madera”<sup>107</sup>. La solidez del material, destinado a sobrevivir el paso del tiempo, acorde al valor de la presencia en el acervo Occidental, fue por su parte rechazado en favor del uso de materiales que asemejan la transitoriedad efímera de aquello que no deja de estar siendo en sus transmutaciones tanto conceptuales como materiales.

Nuestro interés en este apartado será pensar a la madera como más que un material artístico, más que como un material de construcción, sino como un elemento que fiel a su función social construye entre ambos campos un puente necesario para permitir la reconfiguración de la madera, para los propósitos de nuestra investigación, en un elemento innovador capaz de expresar simultáneamente la complejidad en las relaciones económicas, políticas que permean y trascienden los límites territoriales entre un país y otro; mientras también siendo capaz de enlazar esta realidad social con lo que una expresión de índole artística intentó realizar en la segunda edición del evento binacional inSITE en 1994. Más que las interpretaciones que buscaron los artistas, académicos, curadores, y continúan buscando entre los restos de una obra efímera por naturaleza de su medio –como lo es la instalación-, a las cuales bien podríamos ceder y buscar la manera de abonar a su acervo,

---

<sup>107</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, filosofía e historia (Buenos Aires: Hidalgo, 2002), p: 308.

deseamos enfatizar la materialidad de la madera por sobre una interpretación académica que fetichice el contenido oculto buscando entrar en la presencia.

Hay, quizás, un carácter nostálgico en la madera, ciertamente hay una clara distinción entre el valor de los materiales en torno a su función en la estructura arquitectónica de un edificio<sup>108</sup>. Encontramos en la madera una estética de lo “rústico”, un estilo que conlleva la decisión consciente hacia una manera de habitar un espacio. Fue durante los inicios del siglo XX que podemos distinguir en la imagen de Tijuana tres tipos de construcción. Por un lado el edificio de la aduana, cuya solidez estructural evocaba la “solidez oficial promovida por los gobiernos mexicanos: Anchos muros, pocos vanos de ventanas, líneas rectas y simetría del volumen”. Por el otro “el color blanco del enjarre de yeso de los muros exteriores, le daban al edificio cierto rasgo de monumentalidad, al resaltarlo del terreno circundante. También ayudó a reforzar la esta característica, la ausencia de edificios similares en sus alrededores”<sup>109</sup>. Por otro lado estuvo la construcción de adobe de la iglesia católica, la cual se distinguió por haber estado localizada en una loma contigua a la aduana<sup>110</sup>. Mientras el resto de las construcciones, dedicadas al comercio y viviendas, predominó el estilo tradicional de Estados Unidos, el cual consistió en el uso de una estructura de barrotes de madera recubierta con tablas del mismo material. Observamos en estos tres ejemplos una valoración diríamos simbólica de los materiales en relación a la percepción del valor que desempeñan los edificios dentro de una estructura jerárquica social –teniendo a la aduana en un primer lugar, cuya solidez de los materiales representa una solidez de los gobiernos

---

<sup>108</sup> En la Antigüedad, la madera se usaba sobre todo para vigas, techos y puertas. En la cultura egipcia se han hallado restos de viviendas de barro con tejado de caña sustentado con vigas de madera. También en el mundo grecorromano, se empleaba para las viviendas del pueblo. En Estados Unidos se rescató del olvido este material gracias al sistema del *ballon frame* –consiste de un armazón en el que se unen las pilastras y las vigas prefabricadas mediante tornillería- que tendría una amplia difusión entre 1897 y 1890 con el llamado *Shing style* (teja de madera). Marco Bussagli y Rosa Solà Maset, *Atlas ilustrado de arquitectura* (España: Susaeta, 2004), pp 66-67.

<sup>109</sup> Padilla Corona, “Formación Urbana de Tijuana”, p: 57.

<sup>110</sup> Para mayor referencia citamos: “La iglesia católica se hizo presente en la región, a fines del siglo XIX, al impulso de misioneros provenientes de California. Iniciado el XX se instalaría un pequeño templo de madera, con características de una iglesia protestante del medio rural estadounidense, que con el tiempo se modificó, para estar acorde con las formas arquitectónicas tradicionales en México [...] Asimismo, la historia de este templo se encuentra vinculada a las tensiones políticas entre la iglesia y el estado, y al papel que distintas organizaciones sociales tuvieron en ello”. David Piñera Ramírez, Pedro Espinoza Meléndez y Pahola Sánchez Vega, “Catedral de Tijuana Las vicisitudes de la catedral de Tijuana: sus orígenes como pequeño templo de madera”. *Letras Históricas* E-ISSN: 2448-8372, 22 (2019).

mexicanos; mientras la iglesia fue beneficiada debido a su contigüidad espacial a la aduana y por último las viviendas y comercios replicando un mismo estilo homogeneizado.

En 1891, debido a las severas lluvias que cayeron sobre el Distrito Norte de Baja California, el ahora Río Tijuana creció al punto de inundar los terrenos aledaños a su cauce, lo que incluyó la parte donde se ubicaban los pequeños asentamientos de Tía Juana y Tijuana. Debido al impacto del fenómeno natural los habitantes estadounidenses y mexicanos decidieron asentarse en las partes altas de sus respectivos territorios. La Tía Juana estadounidense se retiró del lecho del río a las lomas al norte. Lo cual tuvo como consecuencia que el cruce fronterizo se viera similarmente reubicado, en este caso hacia las lomas de este, debido a que ese sitio se había proyectado como destino de acceso a México por ferrocarril. Este cambio en lo que respecta al cruce fronterizo demandó la necesidad de construir un puente de madera del cual desembocaría, como cauce de río, el flujo de turistas provenientes de Estados Unidos. Con el naciente siglo XX, la influencia de la economía estadounidense se vio de modo más evidente en la imagen urbana de Tijuana<sup>111</sup>. Uno de estos factores fue la llegada del ferrocarril californiano “Southern Pacific” lo que permitió trasladar hacia la frontera a cientos de turistas desde San Diego. Fue durante este periodo que se observó un incremento en la población. Acorde al Censo General de Población de 1900, Tijuana contó con 242 habitantes, en 1910 aumentó a 969 y en 1921 el número aumentó a 1,228, lo que se traduce a un incremento poblacional del 30%<sup>112</sup>; mientras el censo de 1930 registró una población de 11,271 habitantes, un incremento significativo para un período de 10 años. Queremos destacar que incluso con el crecimiento generado por el influjo de la economía estadounidense durante este período, como mencionó Padilla Corona, el uso generalizado de la madera en construcciones mantuvo en el conjunto la imagen de improvisación y provisionalidad del primer asentamiento. Notaremos la caracterización del

---

<sup>111</sup> Cabe destacar que la configuración urbana de Tijuana, así como de Mexicali, no estuvo vertebrada en torno al crecimiento industrial, como fue el caso de otras ciudades, por lo menos hasta la década de 1960, cuando la instalación de la industria maquiladora repercutió en el flujo migratorio y en la reorganización urbana. Valenzuela Arce, *Empapados de sereno*, p: 55.

<sup>112</sup> Se debe mencionar que durante este período de crecimiento casi el 80% de los ingresos que el gobierno del Distrito obtuvo de Tijuana provenía principalmente de las contribuciones de las casas de juego, prostíbulos y posteriormente de la empresa del hipódromo. Otro factor importante en la influencia de la economía estadounidense en Tijuana se debió a la propagación de medidas moralistas contra el consumo de bebidas alcohólicas, así como la prohibición de carreras de caballos y otros juegos considerados inmorales.

material de la madera como uno que remite a un anacronismo impropio a una ciudad que inicia una etapa de crecimiento económico y urbano.

Para finales de la década de 1920 en la arquitectura se empezó a reflejar la activación económica, lo que significó que “la improvisación y espontaneidad de las obras, así como el uso exclusivo de la madera, empezó a cambiar gracias a la utilización de materiales sólidos y duraderos como el ladrillo”<sup>113</sup>. El espacio urbano se modificó de manera importante durante este período: se pavimentaron algunas calles, fue creado el sistema de agua potable, se pavimentó la carretera Tijuana-Ensenada, así como se inició la construcción de la Presa Abelardo L. Rodríguez (1928-1937)<sup>114</sup>. Por otro lado, en 1941 a consecuencia de nuevo de una temporada de lluvias en gran abundancia, en especial durante el mes de febrero y marzo, el puente de madera que dirigió el cauce de influjo turístico hacia Tijuana por veinte años quedó muy dañado a causa del flujo de agua del Río Tijuana. Habiendo declarado una insuficiencia de fondos para la construcción de un nuevo puente, distintas organizaciones sociales y de negocios recaudaron los fondos entre la misma ciudadanía, lo que concluyó en la construcción de un puente de cemento en 1945. La construcción y la posterior demolición del puente de cemento marcan un período de transición importante, siendo que la demolición fue anunciada en enero de 1974 por la Secretaría del Patrimonio Nacional, con la intención de “dar paso a las obras modernas de la Canalización del Río Tijuana”<sup>115</sup>. Lo interesante de esta propuesta fue lo contrastante en su recepción. Por un lado “para unos representó una medida acertada que finalmente acabaría con la vieja Tijuana e iniciaría su inserción en la modernidad, para otros representó la destrucción de su patrimonio histórico”<sup>116</sup>. Finalmente el embriagador canto del progreso terminó por vencer por sobre el “sentimentalismo” y el 14 de julio de 1980 fue demolido el puente de cemento<sup>117</sup>. En palabras del arquitecto Alfonso Montes de Oca en relación a la polémica de demoler el Puente México:

---

<sup>113</sup> Padilla Corona, “Formación Urbana de Tijuana”, p: 61.

<sup>114</sup> Valenzuela Arce, *Empapados de sereno*, p: 64.

<sup>115</sup> “Dentro de dos meses demolerán el Puente México”, *El Heraldo*, (México), 23 de enero de 1974.

<sup>116</sup> La opinión de la mayoría de los tijuaneños era contraria a la Secretaría del Patrimonio Nacional (SPN): salvar el puente. Tanto el presidente municipal como un diputado federal concordaron en ver al viejo puente como “punto histórico de la ciudad”. Xicoténcatl Leyva Mortera, presidente municipal de Tijuana y el diputado federal Rafael García Vázquez. “Defienden al viejo Puente local”, *El Heraldo*, (México), 3 de marzo de 1980.

<sup>117</sup> Según Hegel la diferencia entre el período clásico y el moderno gira en torno a que: “La autoconciencia no había alcanzado en esta época [la de los griegos] la abstracción de la subjetividad, todavía no había concebido que sobre aquello que hay que decidir debe pronunciar el hombre mismo un ‘yo quiero’. Este ‘yo quiero’ constituye la gran diferencia entre el mundo antiguo y moderno.” Han, *Hegel y el poder*, p: 121. Este vínculo

Si viviéramos del sentimentalismo y de la tradición, andaríamos todos vestidos de charros y de chinas poblanas [...] cuando las obras urbanas se ejecutan es por algún motivo de orden elemental, como es hacer un puente para cruzar un río pero ¿qué acaso hacer un puente reviste un hecho histórico o es una necesidad de una época? ¿Qué acaso –siguió preguntando– este Puente México no sustituyó a otro que le llamaban la Marimba<sup>118</sup>? ¿Y qué ahora no tenemos una estructura urbana lo suficientemente funcional y actualizada proyectada que incluye puentes de peatones y de automóviles? Las ciudades –repitió el arquitecto Montes de Oca– no se pueden estancar por sentimentalismos<sup>119</sup>.

Una nota periodística narró el evento, mencionó como unos minutos tras las 12:00 horas el personal de la Dirección de la Policía y Tránsito Municipal procedió a cortar la circulación de peatones y una hora después, una cuadrilla de trabajadores con el auxilio de dos pesados tractores inició los trabajos de demolición del viejo puente. A causa de su fuerza combinada es que empezaron a ceder los fuertes pilares que sostenían las losas del puente provocando que éstas al fin cayeran hacia las 16:00<sup>120</sup>. En un lapso de tiempo de solo cuatro horas cedió una estructura que había estado erigida desde 1945, la cual, por su cuenta, había reemplazado al puente de madera que resultó de una inundación provocada por lluvias abundantes y que culminó a causa del daño provocado por intensas lluvias y el flujo de agua del Río Tijuana. Propio al proyecto modernista centrado en la conquista del mundo natural, reducido al rol de “recursos naturales”, alimento para la maquinización del mundo en servicio del proyecto antropoceno, la canalización del Río Tijuana indirectamente respondió a los efectos adversos del fenómeno natural sobre los anhelos de modernizar y conquistar al espacio en función de reproducir los modelos urbanos propios de ciudades modernas.

---

entra la subjetividad y la modernidad lo veremos más adelante al notar la transición del gusto como evidencia de una cultivación personal (véase el *Bildung* como formación y la semántica de cultura que adquiere durante el siglo XVIII el valor del cultivo de uno mismo) hacia el gusto como una adhesión a grupos culturales basados en el consumo de bienes materiales.

<sup>118</sup> Sobre el origen del nombre debemos remontarnos a la antigua estación de radio XEBG Voz de Agua Caliente, la cual contaba con 750 kilociclos y 5,000 watts de potencia, en la cual participaban la marimba orquesta de los hermanos Olvera. Fueron los primeros en dar a conocer en Tijuana la música de este instrumento; por ello, poco después al puente de madera que servía para cruzar el río se le conoció como “La Marimba”, por el sonido de sus tablas flojas que vibraban al paso de los automóviles. Alejandro F. Lugo, “El casino de Agua Caliente” en David Piñera Ramírez, et al., (eds.). *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), p: 116.

<sup>119</sup> “Tijuana no puede quedarse estancada solamente por causas de sentimentalismo”, declaración del arquitecto Alfonso Montes de Oca al periódico *El Herald* (México), 11 de marzo de 1980.

<sup>120</sup> “Iniciaron la demolición del puente México, ayer aquí”, *El Herald* (México), 15 de julio de 1980.

Continuando en la década de 1980, encontramos en el Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana (1984) un análisis de la situación en que se afirmó que debido al explosivo crecimiento urbano, en gran medida producto de la inmigración, la ciudad sufrió una serie de problemas: ocupación urbana desmedida de zonas no adecuadas –debido a su compleja topografía-, escasez crónica de agua potable, desalojo inadecuado de aguas negras y mala calidad de vivienda, irregularidad en la tenencia del suelo<sup>121</sup>. El Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana (1990-1992) observó, por el contrario, cómo en 1960 el índice de hacinamiento era de 4.88 habitantes por vivienda y en 1970 incrementó a 5.62. Desde 1960 hasta 1970 la tasa media anual de construcción de viviendas fue de 6.88%, mientras que el crecimiento de la población era de 8.38. Mientras que de 1970 a 1980 hubo un crecimiento en la vivienda de 5.90%, mientras que la población aumentaba en 6.82%, estimándose para 1990 un déficit de vivienda de 65,891 (24,571 por hacinamiento y 41, 320 por condiciones no aceptables de “habitabilidad”)<sup>122</sup>.

El sociólogo José Manuel Valenzuela Arce anotó que en Tijuana los asentamientos irregulares han sido una constante en la historia del poblamiento. Según el Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana (1984), el 27% del área urbana se encontraba en zonas no aptas para la urbanización (cerros, cañadas, etc.) y en ellas vivían aproximadamente 200,000 personas, estimándose que la población conformaba los asentamientos humanos irregulares ascendía a 304,000 personas, y ocupaban 2,334 hectáreas. Por su cuenta, la Encuesta Socioeconómica Anual de la Frontera que fue llevada a cabo por el Colegio de la Frontera Norte en 1987 señaló que 63.4% de la población poseía vivienda propia, mientras el 36.6% no poseía vivienda propia. Deseamos destacar de esta encuesta que dentro del sector III –que concierne a la población que habitaba las zonas más pobres- la mayoría de los muros de las viviendas se encontraban contruidos de block (69.3%) y madera (29.2%), mientras 48.9% de los pisos estaban contruidos de cemento, y 45.9% de madera o algún otro material<sup>123</sup>. Este fenómeno no fue nuevo ni propio a la década de 1980, si regresamos al estudio realizado por Rodolfo Stavenhagen sobre Tijuana durante la década de 1950 encontramos que “las viviendas

---

<sup>121</sup> Gobierno del Estado de Baja California, *Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana*, 1984.

<sup>122</sup> Gobierno del Estado de Baja California, *Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana*, 1990-1992.

<sup>123</sup> Valenzuela Arce añade que esta información proporcionada por la encuesta debía ser manejada con cautela, puesto que presentaba una aproximación en la que no se consideraba la calidad de los materiales, aspecto sumamente importante dado la frecuente utilización de materiales de segunda o de deshecho, algunos de los cuales presentan características deficientes. Valenzuela Arce, *Empapados de sereno*, p: 75.

mismas consisten, por lo común, en choza y jacales improvisados de tablas o de lámina de cartón asfaltada. Algunas están construidas de adobe y otras de ladrillo. El material de construcción más común, sin embargo, es la madera”<sup>124</sup>. Stavenhagen proporcionó la siguiente tabla basada en datos obtenidos del censo de 1950 y que fueron comparados con datos obtenidos durante la investigación de las colonias proletarias:

	<b>Adobe</b>	<b>Embarro</b>	<b>Varas</b>	<b>Tabique</b>	<b>Madera</b>	<b>Mampostería</b>	<b>Otros materiales</b>
<b>Números</b>	1,897	194	4	1,226	8,806	432	2,190
<b>Absolutos</b>							
<b>%</b>	12.86	1.3	.02	8.32	59.72	2.93	14.85

Tabla 2: Distribución de las viviendas según el material predominante. Fuente: Dirección General de Estadística.

Estos porcentajes responden a la cantidad de 14,747 viviendas censadas, de las cuales, como observamos en la tabla, la mayoría estaban construidas de madera representando el 59.72% del total (8,806.90 de 14,747 viviendas). Stavenhagen anotó que la predominancia de la madera en Tijuana respondió a la facilidad con la que ese material se conseguía debido a su proximidad con Estados Unidos, fuente principal de su importación. En sus palabras “es bien sabido, además, que una gran parte de las viviendas en Estados Unidos emplea la madera a un grado muy superior a lo que se acostumbra en México”, añade “por lo que la influencia estadounidense se deja ver en Tijuana también en el material predominante en los muros o paredes de las viviendas”<sup>125</sup>. Sobre la calidad de la madera proveniente de Estados Unidos aclaró que “en las colonias [proletarias], la madera empleada se reduce generalmente a tablas y tablones de desperdicio, en la construcción de jacales y chozas pobres”. Por otro lado en su libro *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana* del académico Daniel Hiernaux (1986) tomó como referencia la frontera que separa a ambos países y los procesos entre ellos que derivan como punto de partida para comprender las dinámicas que intervienen en la constitución de la cotidianeidad en Tijuana. En sus palabras:

En cada lado de la frontera, estos factores históricamente determinados encuentran su explicación en el sitio y la postura de cada país dentro del sistema capitalista y la frontera juega un papel decisivo como elemento estructurador del espacio fronterizo. En primera

<sup>124</sup> Stavenhagen, *Tijuana* 58.

<sup>125</sup> Stavenhagen, *Tijuana* 58.

instancia, la frontera es una línea divisoria sustentada por convenciones políticas que delimitan territorialmente la aplicación de una serie de relaciones económicas, políticas y sociales en cada uno de los espacios colindantes<sup>126</sup>.

Añade que el papel de la historia es esencial debido a la comprensión de los fenómenos fronterizos desde la óptica de una reconstrucción de la evolución temporal del concepto de frontera, así como de sus consecuencias en ambas naciones; así como poder discernir un proceso de producción de un espacio fronterizo económicamente determinado por su dimensión histórica<sup>127</sup>. Pensamos pertinente tal observación por parte de Hiernaux, siendo que los procesos que demarcan nuestra comprensión del concepto de frontera requieren ser retrotraídos si es que aspiramos a dimensionar las complejidades que han intervenido en la construcción del pensamiento desde el cual interrogamos los ecos del pasado. Dichas convenciones históricamente situadas permean las distintas esferas de la vida cotidiana, reconocer estas transmutaciones dadas a través de un tiempo histórico resulta crucial para comprender no solamente una serie de procesos que suceden temporalmente, sino las repercusiones que desempeñan y continúan desempeñando en la realidad política y económica.

Para ello y los intereses de nuestra investigación hay un elemento importante al que Hiernaux le otorga una importancia que deseamos destacar. En relación al ritmo de crecimiento de la población urbana de Tijuana y la limitada intervención pública en lo concerniente a la producción de vivienda, el autor mencionó que en el periodo abarcado solo 8% de las viviendas de Tijuana eran promovidas por el sector público; 14% eran de promoción privada, por lo que el resto era producido por el sector social<sup>128</sup>. Acorde al trabajo de Hiernaux, se debe añadir a esto la escasez de materiales en la frontera norte: “la utilización de materiales de desecho es frecuente: llantas de vehículos rellenas para muros de contención

---

<sup>126</sup> Daniel Hiernaux, *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana* (México: Centro de Ecodesarrollo, 1986), p: 31.

<sup>127</sup> Hiernaux, *Urbanización*, p: 32.

<sup>128</sup> Hiernaux, *Urbanización*, p: 66. Sobre el decremento de la participación estatal en materia de vivienda durante el periodo de 1973-1982: “Los organismos públicos a nivel nacional denominados “fondos de la vivienda” (INFONAVIT y FOVISSSTE) solo atienden a trabajadores y empleados sujetos a relaciones de trabajo contractuales (aproximadamente seis millones de potenciales beneficiarios) de los cuales, hasta la fecha, solo han accedido a una vivienda menos del 1%, el resto de la Población Económicamente Activa (PEA) que esta fuera de estos “fondos” ascienden a la cantidad de 21 millones de trabajadores”. Marco Vinicio Guerrero Valdez, *La autoconstrucción de vivienda popular en Tijuana*. (Tesis de maestría: El Colegio de la Frontera Norte, 1986), p: 28.

en terrenos de alta pendiente y uso intensivo de madera de reúso”<sup>129</sup>. Resalta para nosotros la preeminencia de la madera de reúso proveniente de Estados Unidos, siendo que las posibles implicaciones de ello nos resultan atractivas para ahondar en ellas. El trabajo de Hiernaux reveló que en casos de autoconstrucción de vivienda se puede observar la precariedad de los materiales, siendo la mayoría de los que las viviendas son hechas de madera; teniendo solo en el 22.2% de los casos partes de mampostería, usada en muros.

Hiernaux relacionó además la autoconstrucción de vivienda con la articulación desigual de Tijuana con la economía de los Estados Unidos. Evidencia de ello se encuentra en que un 79% de los casos la vivienda se vale de madera proveniente de aquel país, que en un 54% de los casos llega a ser el único material para los muros y el techo. Resulta igualmente significativo la combinación de madera estadounidense usada con mampostería en el 21% de los casos estudiados<sup>130</sup>.

Con ello podemos no solo situar a la madera de reúso proveniente de Estados Unidos como vínculo para comprender las dinámicas asimétricas entre ambos países en términos económicos y políticos, como material improvisado para responder las carencias en cuanto producción de vivienda por el sector público y privado, sino podemos señalar a la madera como evidencia del bricolaje del que Levi-Strauss mencionó y que se ha vinculado con la producción artística de la frontera norte mexicana, extendido a la misma producción de vivienda<sup>131</sup>. Enfatizando no una celebración a la así llamada “creatividad” del norte ante la adversidad, sino la visibilización de las condiciones disímiles que caracterizan las relaciones entre ambos países a través de un material como la madera. Siendo así, quisiéramos usar la madera para construir, en este caso, un análisis de las condiciones que rigen la cotidianidad desde la cual la práctica artística interviene y politiza el espacio circundante por medio de un interrogante sobre la naturaleza de las mecánicas que lo normalizan y encuadran en representaciones dominantes. La madera está presente en las prácticas de inserción social por medio de la autoconstrucción de vivienda, evidencia del desecho que llega a México como parte de las relaciones asimétricas con Estados Unidos.

---

<sup>129</sup> Hiernaux, *Urbanización*, p: 66.

<sup>130</sup> Hiernaux, *Urbanización*, pp: 102-103

<sup>131</sup> Véase por ejemplo la tesis de Paola Virginia Suarez Ávila, *Más allá de yonkes, fronteras, desechos, narcos y cuerpos femeninos: una aproximación antropológica a la producción artística de obras visuales en Tijuana (1997-2007)*. (Tesis de maestría: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007).

Resulta interesante regresar al inicio del apartado para en este momento recordar la similitud en estilos arquitectónicos que compartían las viviendas en la Tía Juana y Tijuana a finales del siglo XIX y comienzos del XX, ambas compartiendo la misma estructura y el mismo material: madera; mientras teniendo presente el lugar de procedencia de la madera, más importante aún la calidad de ésta, en la autoconstrucción de vivienda de las colonias de menores recursos en Tijuana. Este último detalle resulta de suma importancia en la valoración de nuestro interés por la madera, siendo que las colonias en las que predomina el uso de este material, corresponden a los sectores sociales vulnerables al mercado laboral de explotación. De este modo la historia detrás del uso de la madera en la construcción de vivienda en la región fronteriza de México a lo largo del siglo XX –vista como un fenómeno permeado por procesos de índole económicos y políticos-, nos permite una valoración de tal fenómeno por medio de la degradación en la calidad del material. Es importante destacar que las viejas estructuras de madera no eran vistas de manera inferior, sin embargo con el paso del tiempo la calidad del material de madera en la construcción de vivienda deviene en un material de segunda, de baja calidad y durabilidad, en nuestra opinión una apta metáfora de la degradación en calidad de vida. Como destacó en las conclusiones de su estudio Dalia Barrera Bassols, cuando caracterizó a la población trabajadora de Tijuana como portadores de una “vida de segunda”, ocupando empleos “de segunda”, cuando el capital estadounidense o mexicano así lo requiera, invadiendo terrenos, construyendo casas de cartón y de madera con desechos de Estados Unidos<sup>132</sup>. Añadiríamos a esto “utilizando materiales de segunda”, similarmente dependientes del “benefactor” vecino hacia el norte.

De este modo la madera de segunda adquiere otro matiz al visualizar las condiciones de precariedad –propias de cualquier relación jerárquica- no solamente en la figura de la choza o del jacal en sí, sino en el reconocimiento del lugar de origen del material dominante en su construcción y la manera en que conecta con condiciones sociales en las que podemos de igual manera apreciar la posición subordinada en lo que respecta a Estados Unidos. Si bien en su momento Cartolandia despertó aversión, repulsión moral y estética, una profunda vergüenza que se debía invisibilizar, ¿acaso las condiciones económicas, políticas, sociales que subyacían a su edificación jamás provocaron sentimientos similares? ¿Acaso las causas detrás de la invasión de terrenos –que como hemos mencionado es parte de la historia de la

---

<sup>132</sup> Barrera Bassols, *Informe Tijuana*, p: 100.

región fronteriza- es inherentemente insignificante comparada con la sola realidad de su existencia? La dependencia ante la economía estadounidense arraigó parte de las importantes transformaciones que la ciudad de Tijuana vivió a lo largo del siglo XX: desde el casino Agua Caliente, los prostíbulos, las cantinas, los burros pintados de cebras, la avenida Revolución en la zona centro de la ciudad, la implementación de la industria maquiladora, etc. Lo que nos lleva al evento binacional inSITE en su edición de 1994, en la que entre sus propósitos se encontró un intento por abrir un diálogo entre ambas culturas fuera de las imágenes tradicionales que las han enmarcado para la comprensión del otro.

### **inSITE94: “Instalaciones en sitios específicos”**

La edición de inSITE94: “Instalaciones en sitios específicos” fue un proyecto colaborativo que involucró el trabajo de 38 instituciones no lucrativas de Tijuana y San Diego, el cual tuvo una duración del 25 de septiembre al 30 de octubre de 1994. Fue coordinada por Installation Gallery<sup>133</sup> en conjunto con el Museo de Arte Contemporáneo de 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 (CONACULTA) a través del Centro Cultural Tijuana (CECUT) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Fue presidida por Lynda Forsha y coordinada por Michael Krichman de San Diego, así como Carmen Cuenca y Walther Boelsterly en todo lo correspondiente al lado mexicano. Destacamos específicamente la presencia de Ernesto Ruffo Appel, gobernador del estado de Baja California; Héctor Osuna Jaime presidente municipal de Tijuana; Rafael Tovar, presidente del CONACULTA; Gerardo Estrada Rodríguez, director general del INBA; Alfredo Álvarez Cárdenas, director general del CECUT. Por otro lado contó con la participación de Dave Hickey, Sally Yard, Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise cuya voz crítica aportaría un elemento de seriedad u oficialidad al evento. Contó

---

<sup>133</sup> Installation Gallery inició sus actividades a principios de la década de 1980, presidida por Randy Robbins, que subsistió debido a los apoyos financieros de la ciudad de San Diego, hasta que éste le fue retirado por haberse desempeñado como agente fiscal de un controvertido proyecto. Fue durante este replanteamiento de la galería que surgió la idea de inSITE. Idea original de Mark Quint, posteriormente junto con Ernie Silva y Sally Yard, partieron de una sencilla propuesta que consistió en estimular las prácticas artísticas a través de la instalación y la obra específica de sitio. Roberto Rosique, *De aquellos páramos sin cultura: tres décadas de artes en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual*, Primera edición (Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California; Centro Cultural Tijuana; Secretaría de Cultura, 2016), p: 153.

con la participación de 115 artistas de diversas nacionalidades<sup>134</sup>: 42 estadounidenses, 4 europeos, 15 de la actual Ciudad de México, 6 tijuanaenses, 1 ensenadense y un grupo radicado en Mexicali<sup>135</sup>. Los cuales llevaron a cabo 76 instalaciones para sitios específicos exhibidos en 39 sitios institucionales, alternativos y públicos a lo largo de la región Tijuana/San Diego<sup>136</sup>. Con fondos de la Fundación James Irvine, la Fundación Andy Warhol para las Artes Visuales y la Fundación Nathan Cummings, inSITE94 tuvo un presupuesto de unos 800,000 dólares, que cubrió dos años fiscales. Pero si se contaran las contribuciones en especie, el presupuesto total estaría cerca de los 3 millones de dólares, dijo Krichman<sup>137</sup>. Además de las piezas de arte instalación, el evento contó con diversas actividades como la presentación de artistas, mesas redondas y festividades internacionales, entre las que destacaron las dos conferencias que ofreció el escritor mexicano Carlos Fuentes los días 24 y 25 de septiembre, en el CECUT y en el Copley Symphony Hall de San Diego<sup>138</sup>.

Según la introducción de la guía oficial de inSITE, “su enfoque es arte instalación en sitios específicos – obra cuyo significado se deriva de la interacción física o conceptual con el espacio en que se encuentra. Desde la concepción hasta la realización, la obra está conectada con el espacio que ocupa”. Añade que de este modo la forma y el contenido resultan inseparables del espacio, el cual se transforma a través de la intervención del artista. El presidente de Installation Gallery Michael Krichman explicó la razón de ser del arte instalación: “vemos una pintura en la pared o puede haber algo en el piso y hasta podemos caminar alrededor de las esculturas, pero para el arte instalación [...] el espectador termina dentro de la obra, participa en y de ella”, añadió que una obra de arte instalación es única,

---

<sup>134</sup> Rosique, *De aquellos páramos sin cultura*, p: 154. Acorde a la guía oficial de inSITE94 del total de artistas aproximadamente un 52% fueron de Estados Unidos, un 30% de México, un 7% de otros países, mientras un 11% representaron una identidad binacional. Collete Chattopadhyay, “The Street of dreams. Some insight into inSITE94”, *Artweek* (Estados Unidos), octubre 20 de 1994 en el archivo digital de inSITE Art, de aquí en adelante referido como IA.

<sup>135</sup> Deseamos destacar la importante participación de artistas baja californianos en el evento, figuras como: Estela Hussong, Álvaro Blancarte, Marcos Ramírez ERRE, Carmela Castrejón, el grupo tijuanaense En-Contraste (Martín Argote, Pedro Contreras, Norma Michel) y la Cooperativa Mexicali (Manuel Aguilar, Francisco Chávez, Ruth Hernández, Cátaro Núñez, Gaspar Cruz, Juana Valdez, Carmen Monjaraz, Andrés Jiménez).

<sup>136</sup> Estas incluyen: las ruinas del casino Agua Caliente, la Casa de la Cultura de Tijuana, el CECUT, la Colonia Libertad, el Sotano, Hospital General de Tijuana, el Instituto de Cultura de Baja California, la Torre de Tijuana, en el Palacio Municipal de Tijuana, en Playas de Tijuana, etc. “Hoy inicia en Tijuana inSITE ‘94”, *El Mexicano* (México), 24 de septiembre de 1994, p: 1, sección F, en IA.

<sup>137</sup> Suzanne Muchnic, “Looking for art that’s literally all over the map?” *LA Times* (Estados Unidos), septiembre 18 de 1994, p: 61 en IA.

<sup>138</sup> Roberto Perea, “INSITE94”, *El Financiero* (México), 10 de septiembre de 1994, p: 39 en IA.

debido a que incluso al poder ser trasladada de un lugar a otro, cada vez va a ser diferente porque está muy relacionada con el espacio en el cual se monta. Concluye afirmando que “el arte instalación propicia la interrelación entre el artista y la comunidad, el artista y el espectador, y, el artista y el lugar”<sup>139</sup>.

La introducción al arte instalación por parte de Krichman fue debido al general desconocimiento del medio por parte de la población tijuanaense, “no podían faltar los destellos provincianos de la barbarie norteña en las miradas y comentarios de algunos promiscuos representantes de la alta burguesía tijuanaense que [...] no sabía ‘qué chingados’ era el arte instalación”<sup>140</sup>. Y es que, acorde al artista Roberto Rosique, uno de los primeros eventos llevados a cabo estrictamente bajo esta disciplina fue propuesto por Álvaro Blancarte –quien participó en la edición de inSITE94- en el año de 1991 en la ciudad de Tecate, Baja California y realizado en la galería Espacio Norte de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), con el apoyo de la misma institución<sup>141</sup>. El evento contó con la participación de artistas estadounidenses como Robert Sánchez y Richard Lou, integrantes activos, en ese entonces, del Taller de Arte Fronterizo (TAF) y recién llegados de la Bienal de Venecia. Su participación fue con la instalación titulada *La línea que me parte hasta los huesos*. Los artistas Jaime Brambila y Ramón Tamayo, representaron a Mexicali con una pieza que incluía un ataúd, aludiendo a la muerte del migrante. Por Tijuana, Manuel Varrona, Juan Zúñiga y Chávez Corrugado, reinterpretaron con llantas y alambrado la irracionalidad del muro fronterizo. Por parte de Tecate: Álvaro Blancarte, Gabriel Adame, entre otros, participaron con *La Muñeca rota*<sup>142</sup>.

La mención sobre la influencia del TAF en lo concerniente al arte instalación es importante y tiene antecedentes en su misma producción. Acorde a la crítica de arte estadounidense Schifra M. Goldman, el hito mayor de este grupo fue su instalación-performance *House of Money Exchange* (1988), donde el arte sirvió de puente entre fronteras diferentes y el acto de defensa del migrante en abril de 1990, en vivo y directo, que puso al

---

<sup>139</sup> Edmundo Lizardi, “Festival InSite 94, Carlos Fuentes, rock clásico y otros”, *Unomasuno*, (México), 7 de septiembre de 1994, p: 31, sección C en IA.

<sup>140</sup> Edmundo Lizardi, “Fiesta binacional con Talk Show de Carlos Fuentes”, *Unomasuno* (México), 29 de septiembre de 1994, p: 42 en IA.

<sup>141</sup> Rosique, *De aquellos páramos sin cultura*, p: 151.

<sup>142</sup> Rosique, *De aquellos páramos sin cultura*, pp: 151-152.

arte fronterizo frente a los propios detractores de los migrantes<sup>143</sup>. Con ello, el TAF no “salió fuera de los recintos consagrados de los museos y se lanzó a la lucha pública como una guerrilla artística”, sino que conceptualizó al arte como elemento activo en el cuestionamiento y reorganización del orden social en relación a las dinámicas fronterizas. Este último detalle será de suma importancia para comprender al arte instalación, ya que éste “es una forma de expresión, de arte público urbano, efímero, que persigue evitar los museos y galerías para crearse en espacios no legitimados, aprovechando materiales y condiciones del lugar, y exige, por lo tanto, nuevos modos de percepción”<sup>144</sup>. En la definición de Rosique encontramos ambas características de manera simbiótica, esto es, salir de los espacios sacralizados para la legitimación y apropiación de su contenido, de lugares pulcros, immaculados, propicia la posibilidad de la construcción de modos de percepción ajenos a los marcos epistemológicos bajo los cuales se consume un objeto artístico dentro de un museo o galería. Que, en el caso de Tijuana y su imagen, posee toda una mitología negra en torno a su dependencia económica con Estados Unidos a lo largo del siglo XX, una imagen peyorativa anclada en vicios como la prostitución, el alcohol, los juegos de azar. En cuanto a su imagen urbana, se encuentra salpicada por monumentos entre los que se encuentran añejos héroes oficiales, bustos de empresarios y agiotistas autonómicos emprendedores del desarrollo de la ciudad y algunos mártires circunstanciales<sup>145</sup>. Como veremos, espacios aptos para justamente una reorientación en nuestros modos de percibirla.

Tal vez el mejor ejemplo de una confluencia entre una falta de familiaridad con la práctica del arte instalación y una falta de confianza en las instituciones se vio reflejada en la destrucción de unas obras destinadas a ser exhibidas en inSITE94. En el caso de la artista británica Anya Gallacio, quien había colocado hoja de oro sobre las partes faltantes del mosaico de la antigua piscina del casino Agua Caliente, dicha hoja de oro fue retirada por “vándalos” desconocidos. En opinión de los organizadores, algunos segmentos de la población tienden a reaccionar negativamente contra las instalaciones, no porque tengan una actitud negativa contra el arte en sí mismo, sino porque representan para ellos a las

---

<sup>143</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Los diablitos: diez mil años de artes plásticas en Baja California* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2011), p: 167.

<sup>144</sup> Roberto Rosique, *Del terciopelo negro al arte instalación: apuntes sobre las artes visuales en Tijuana* (Tijuana: Fractal Editions, 2009), p: 59.

<sup>145</sup> Rosique, *Del terciopelo negro al arte instalación*, p: 53.

instituciones. Aunque se tratara de objetos estéticamente bellos o agradables, algunas personas responden negativamente a la presencia del arte en el entorno público<sup>146</sup>.

De ahí que encontramos una reiterada presencia en la prensa de intentos por explicarle a una audiencia que en su mayoría desconoce lo que es el arte instalación buscando subsanar esta inicial carencia<sup>147</sup>. El arte instalación no ha tenido la misma presencia en México<sup>148</sup> que en Estados Unidos<sup>149</sup>, inicialmente emergió al inicio del siglo XX con las actividades del movimiento *Dadá* y del *collage* francés en Europa, mientras en la década de 1960 se apreció en Estados Unidos en relación con el *Happening*, *Fluxus*, *Land art*, los cuales recurrieron a la instalación como una manera de evitar la mercantilización propia del fetiche al objeto artístico<sup>150</sup> y, con ello la política de acumulación de colecciones de pintura y escultura propia del museo que las enmarcaba como expresiones de la modernidad<sup>151</sup>. Una tendencia que continúa el distanciamiento de la exhibición dentro de las convencionales “cajas blancas”<sup>152</sup>

En términos formales, la presencia del arte instalación en Tijuana respondió a una experimentación en que se comenzaron a utilizar elementos ajenos tanto a la pintura y a la escultura como parte de una indagación en un trabajo tridimensional que escapa a la lógica

---

<sup>146</sup> José Manuel Springer, “Destruyen obras de inSITE”, *Reforma* (México), 24 de septiembre de 1994, p: 13, sección D, en IA.

<sup>147</sup> Véase sobre todo la serie de notas escritas por José Manuel Springer para el reforma “La instalación, arte que provoca el intercambio”, “La instalación, una síntesis”, “Se apodera el arte de las calles”, “Rompe instalación divisiones entre Bellas Artes y público”, “Destruyen obras de inSITE”, “Apertura llena de contrastes” en IA.

<sup>148</sup> Para Felipe Ehrenberg aunque no conceptualizada en tanto una práctica artística, la instalación forma parte de la idiosincrasia de nuestro país y da como ejemplo las ofrendas de muertos y la distribución de las frutas y legumbres en el tianguis, entre otras manifestaciones. Perea, “INSITE94”, 10 de septiembre de 1994, p: 39 en IA.

<sup>149</sup> Si bien el arte instalación tiene orígenes en Estados Unidos desde la década de 1960, específicamente en San Diego su origen en relación a las prácticas del museo se remonta hacia 1987, cuando el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego presentó la instalación *9-1-1: A House Gone Wrong* del colectivo Taller de Arte Fronterizo. “The Museum of Contemporary Art”, *San Diego Daily Transcript* (Estados Unidos), septiembre 23 de 1994, p: 34, en IA

<sup>150</sup> Véase para una mejor comprensión de esta importante transición Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).

<sup>151</sup> El semiólogo y filósofo italiano Umberto Eco en su conferencia: “El museo en el tercer milenio” impartida en el museo Guggenheim de Bilbao, habló del semióforo, signo que rinde testimonio, remite a alguna otra cosa (que en su presencia sustituye), al pasado del que provienen, a un mundo invisible. Los objetos que se incorporan al museo son sacralizados bajo el velo otorgado por la interpretación que les concede un lugar, no solo dentro de la institución, sino dentro de una identidad cultural, “obras que se devoran unas a otras [...] Pero nuestra herencia nos aplasta. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, se ve empobrecido por el mismo exceso de sus riquezas [...] Un capital excesivo y por tanto inutilizable”. Umberto Eco, “El museo en el tercer milenio”, *Revista de Occidente*, núm. 290-291 (España, Julio-Agosto 2005), p: 16.

<sup>152</sup> “inSITE94: A Binational Art Happening”, *San Diego Daily Transcript*, en IA.

composicional pictórico y escultórico. Por ello, al ser efímero, el arte instalación, “no se puede comercializar tan fácilmente como otros artefactos, por lo tanto, tienden a tratar con problemas sociales, ambientales y, más a menudo que no, políticos”<sup>153</sup>. Sin embargo, su misma cualidad de efímero lo sitúa en una condición problemática. Si bien la búsqueda por un arte efímero respondía en contra al imperativo de la perdurabilidad del objeto artístico a través del tiempo, bajo las condiciones de nuestra contemporaneidad emerge la posibilidad de pensar en artistas de este medio como “como trabajadores migrantes posmodernos que llegan a la ciudad en masa para ejecutar proyectos transitorios y luego pasan a la próxima oportunidad de exhibición”<sup>154</sup>. Lo que en parte contribuiría a una dificultad al momento de intervenir los espacios de manera que éstos no sean subsumidos bajo la hegemonía de la obra artística y la proliferación del paracaidismo artístico. Lo que nos conduce a *Century 21* del artista tijuanaense Marcos Ramírez ERRE que fue exhibida en la explanada del CECUT para inSITE94. A continuación analizaremos lo que fue y hacia lo que apuntó esta obra, algunos dirían profética en su señalamiento del naciente siglo XXI, otros dirían sencillamente que fue una obra consciente de la historia del espacio que sitió en tanto obra de arte instalación de sitio específico.

### ***Century 21: poética de la precariedad como espectáculo.***

Marcos Ramírez ERRE nació el año de 1961 en Tijuana, Baja California. Hijo de una escritora<sup>155</sup> y de un maestro carpintero, encontramos aquí un antecedente a las influencias sobre su condición de artista/carpintero<sup>156</sup>. Pasó la mayor parte de su juventud viviendo y trabajando en la Colonia Libertad –una sección de la ciudad adyacente al muro que marca el

---

<sup>153</sup> Jose Manuel Springer, “Art in the time of cholera”, *Artsmart* (Estados Unidos), diciembre de 1994, p: 38 en IA.

<sup>154</sup> Christopher Knight, “New Border Customs”, *LA Times* (Estados Unidos), septiembre 11 de 1994 en IA.

<sup>155</sup> “A veces cuando cierro mis ojos lo hago imaginando un mundo distinto/ Un mundo en donde solo hay cosas bellas, en donde las desilusiones no tienen cabida/ Un mundo irreal porque sé que no existe más que en la imaginación de personas como yo/Que se fabrican en la mente de castillos de cristal/A veces cuando cierro mis ojos me elevo hasta lo alto de una nube y desde ahí/Desde lo inmenso de la nada, contemplo mi horizonte y muchas veces lo miro árido, desierto, sin nada en el camino” – Sara Pimienta de Ramírez, madre de Marcos Ramírez ERRE, citado en César García, “Casas de cartón y castillos de cristal: Marcos Ramírez ERRE and the materiality of moments” en Marcos Ramírez ERRE, Lucia Sanromán, y César García Núñez, *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 18.

<sup>156</sup> Su hermano es el poeta Omar Pimienta, graduado de la Universidad de California en San Diego con una maestría en Artes Visuales.

principio y fin de México y de Estados Unidos<sup>157</sup>. Recuerda con aprecio su tiempo ahí, “vivíamos en una calle que tiene números por nombre, en una colonia de migrantes, la Colonia Libertad, que tiene un hermoso nombre” –la familia de ERRE vivía en la Calle 7. El hogar familiar había sido autoconstruido lentamente. Sería imposible no cuestionarse el impacto que tuvo para el joven ERRE haber vivido en una zona tan cercana a la línea divisoria y sus dinámicas, cuyo origen se encuentra en el desplazamiento de obreros mexicanos fuera de Estados Unidos –es necesario mencionar que el nacimiento de ERRE en Tijuana fue intencional, para su nacimiento sus padres contaban con el papeleo necesario para vivir en Estados Unidos. Aquí tenemos ya dos ejemplos de una confluencia de mundos distintos coexistiendo en la vida de ERRE: sus padres y su lugar de residencia<sup>158</sup>.

Para 1982 había obtenido su título como abogado por la Universidad Autónoma de Baja California. A seis meses de ejercer decidió abandonar la profesión. Esta aparente abrupta decisión tuvo antecedentes cuando a la mitad de la carrera ERRE sabía ya que no quería ser abogado. Sin embargo la presión familiar terminó por convencer a ERRE de continuar hasta su culminación y darle ese orgullo a su madre quien “tenía derecho a tener un hijo profesionalista. Resulté ser el primer profesionalista del lado materno de la familia”<sup>159</sup>. Tras hacer entrega de su título a la madre, laborar con su tío y darse cuenta que “el baluarte moral de nuestra familia era un corrupto”, ERRE decidió irse a trabajar a Estados Unidos. La decisión en sí ciertamente posee implicaciones importantes en su futuro como artista, sin embargo, las condiciones de ella son todavía más reveladoras y nos devuelven a la decisión de sus padres por el nacimiento de él en territorio mexicano. Debido a tal decisión su estatus

---

<sup>157</sup> La familia de ERRE formó parte de la dinámica de migración hacia la ciudad de Tijuana provocada por las carencias en sus tierras de origen. El padre de ERRE migró de su nativo Juchitlán en Jalisco hacia Guadalajara antes de aspirar al sueño americano y cruzar la frontera hacia Los Ángeles. En palabras de ERRE “no tardó mucho en darse de topes con la realidad de una sociedad que no le iba a permitir tan fácilmente cumplir su sueño”. Una vez en Tijuana conoció a quien sería la madre de ERRE y decidieron formar una familia en “una ciudad de perdición, sexo y pecado que se llama Tijuana, en Baja California, el limbo”. Marcos Ramírez ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria” en Nuria Sanz, *Migración y creación: antropologías de frontera*, (México: UNESCO, 2018), p: 91.

<sup>158</sup> Sin embargo, el mismo ERRE descubriría que habría otras a un nivel más biológico. El verano de 2015, tras haber marcado la frontera de 1821/1848 con 47 obeliscos metálicos, desde Brookings, Oregón, hasta Port Arthur, Texas, en el Golfo de México, Marcos Ramírez decidió hacerse un estudio de ADN. Resultó que Marcos Ramírez es 61.9% europeo, 29.4% nativo americano y de Asia del norte. Además, del 61.9%, hay un 54.1 de Europa del sur, y de esa cantidad, 23.9 es de Europa del sur y 30.1% ibérico. El otro 29.4% contiene 4% de Asia del este y del norte; el otro 26% es de nativo americano. Con ello ERRE reconocería una dimensión migratoria inherente al mismo devenir humano del cual todos formamos parte y que suele ser excluido del discurso nacionalista. ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, p: 90.

<sup>159</sup> ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, p: 92.

migratorio se comprometió cuando tenía 14 años y tuvieron que entregar las tarjetas, para poder seguir estudiando y viviendo en México, mientras sus padres conservaban su estatus de residentes legales de Estados Unidos. De ahí se desprende que de la edad de 14 a 22 años no tuvo estatus de residente. En otras palabras cuando decidió irse a trabajar a Estados Unidos lo hizo como ilegal. ERRE narra esta experiencia como:

Una experiencia fuerte pero sublime, porque he sentido en carne propia lo que es el miedo a ser descubierto. Me ayudaba un poquito que era güerito, ojito verde, y no corría cuando llegaba la migra; pero presencié varias corretizas y fui subido alguna vez a una de esas “Vans” de la migra, y paseado por todo el cerro<sup>160</sup>.

A pesar de su “camuflaje” en tanto “güerito” con ojos claros, eventualmente sería capturado –según su propia narración. Una vez detenido e interrogado, ERRE recordó haber respondido con “la filosofía de familia”, la cual consistía en una negación de la frontera, la cual era algo inexistente, afirmó que “la línea fronteriza era algo que no significaba mucho para mí, que mi terreno era desde Ensenada, Baja California, hasta Los Ángeles [California]. Ésa era mi tierra”<sup>161</sup>. Lo que suscitó una respuesta del oficial, el cual le dijo: “Por eso que acabas de decir te puedo acusar de sedición, puedes ir a la cárcel y perder toda posibilidad de volver a entrar a este país”. Eventualmente el oficial, de apellido Aguirre, después de reprenderlo y anotar sus datos, lo dejó libre. La razón de esta historia es que para ERRE esa experiencia marcó la temática de su trabajo ulterior. Motivado por sus amigos, inició a esculpir, pintar y a explorar los márgenes de la escena local. Tuvo como mentor al ahora difunto Luis Moret, un republicano exiliado en Tijuana que había trabajado como asistente para el emblemático artista mexicano David Alfaro Siqueiros en la década de 1950<sup>162</sup>. Para 1993 su trabajo fue presentado en una galería comercial lo que motivo al ahora artista a renunciar a la construcción.

Tras 17 años trabajando como carpintero en Estados Unidos, haciendo uso de las enseñanzas del padre, poniendo en práctica sus habilidades para el tratamiento de materiales, su primera gran oportunidad vino en su participación para inSITE94 en la que exhibió *Century 21*, obra que indudablemente lo lanzaría al escenario internacional del mundo

---

<sup>160</sup> ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, pp: 92-93.

<sup>161</sup> ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, p: 93.

<sup>162</sup> Mike Davis, “El mago de la Colonia Libertad” en Marcos Ramírez ERRE, Lucia Sanromán, y César García Núñez (eds.), *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 44.

artístico, el cual lo reconocería como una de las figuras más importantes de una nueva generación de artistas mexicanos<sup>163</sup>. Ha sido descrito como perteneciente a una “generación de artistas de la instalación que comienza a mirar al potencial fenomenológico de la inmersión en un ambiente, más allá del poder estético de un objeto único”<sup>164</sup>. En adelante apreciaremos una extensa producción académica en torno a dicha obra emblemática<sup>165</sup>, y que de alguna manera colaboró en legitimar la importancia de un evento como inSITE, no obstante, deseamos iniciar con la voz del artista expresando el origen de la pieza:

Con esta pieza yo empecé a reconciliar las partes que me conformaban. Yo sabía que era abogado, eso estudié y eso soy, un licenciado en Derecho, sabía que era carpintero, una persona que podía trabajar con sus manos y capaz de producir cosas bien hechas, y sabía que quería ser artista. Mi debate era encontrar la manera de juntar esos tres [perfiles]. Y se juntaron automáticamente al momento que me invitaron a proponer algo para inSITE [...] El proyecto empezó de una manera sencilla, pero en la medida en que fui haciendo investigación, mis preocupaciones fueron cambiando. Al [...] ir a esos lugares, de tomar fotografías, revivieron en mí al abogado, al humanista, a la persona consciente de las problemáticas sociales. El Erre artista se puso las pilas y balanceó el proyecto. Hice las maquetas y al final con esa pieza yo nací como el artista que soy hoy [...] No creo en la vinculación del arte y la política porque eso supone que son cosas separadas. En mi caso creo que se trata más bien de que entiendo la vida de una manera integral, en ese sentido es simple para mí la relación arte, vida, política, sociedad<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> En 1989 -aun manteniendo su actividad como constructor- empieza su incursión en el campo de las artes visuales. Desde entonces ha participado en residencias, conferencias y muestras de arte en países como México, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Suecia, Polonia, Portugal, Francia, España, Rusia, China, Cuba, Colombia, Puerto Rico, Chile, Brasil y Argentina. Algunas de estas exhibiciones de carácter internacional como inSITE 94, Insite 97, la Sexta y Séptima Bienales de la Habana, la Bienal del Museo Whitney del año 2000, la Trienal Poligráfica de San Juan Puerto Rico y el Caribe, la Segunda Bienal de Moscú, La bienal de Sao Paulo/Valencia 2007, la Bienal de California y La Bienal Zero One de Silicón Valley, La bienal de Site Santa Fe, “Unsettled Landscapes”. Biografía de Marcos Ramírez ERRE encontrado en <http://marcoserre.com/bio/?lang=es>, consultado el 23 de agosto de 2021.

<sup>164</sup> Lucia Sanromán, “Marcando encrucijadas, una introducción” en Marcos Ramírez ERRE, Lucia Sanromán, y César García Núñez (eds.), *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 16.

<sup>165</sup> Como veremos más adelante el arte instalación emergió como parte de una coyuntura en la que los tradicionales medios de expresión como la pintura y la escultura se habían vuelto restrictivos en su especificidad, al igual que los espacios culturalmente designados para su exhibición eran cuestionados. Encontraremos en la producción de ERRE una inquietud a la par en su obra *Transición* de 1994 (era una pintura de gran escala compuesta por cuatro paneles de madera y una escultura). Con ello ERRE incursionaba en un legado previamente establecido por otros, y que se volvería parte determinante de su producción artística.

<sup>166</sup> Citado en Norma Iglesias Prieto, “Transfronteridad como primera lengua” en Marcos Ramírez ERRE, Lucia Sanromán, y César García Núñez (eds.), *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 36.

Es a partir de estas palabras que emergió un interés por la producción de ERRE y nuestra decisión de iniciar nuestro recorrido histórico teniendo enfrente y al centro su pieza de *Century 21*. Queremos ahondar en la relación entre el arte de instalación y la dimensión política inherente a todo lugar, en tanto es el resultado de una conquista temporal. Nos preguntamos, ¿cuáles son las prácticas a través de las que un espacio retiene su identidad de lugar conquistado? Para ello dirigiremos nuestra mirada hacia el CECUT, no solo debido a que físicamente la pieza fue situada sobre su espacio, sino porque el recinto cultural respondió a las inquietudes que habían agobiado al gobierno federal de la nación sobre la distancia del territorio norte de México y su respectiva cercanía a Estados Unidos, así como a la ya establecida historia de expulsión de asentamientos irregulares bajo el canto del progreso que fue la canalización del Río Tijuana. Como espacio conquistado, éstos retienen vestigios del conflicto que dio lugar a su transitoria dominación. Con esto en mente, damos inicio a nuestro humilde intento por profundizar en la relación de esta pieza de arte instalación y el espacio, con su respectiva historia, que habitó y, momentáneamente, visibilizó.

Para poder pensar en una obra como *Century 21*, una obra de arte instalación de sitio específico, es necesario indagar en el sitio que intervino. Siendo que la obra de arte instalación al insertarse e intervenir en un espacio culturalmente determinado altera la manera en que nos relacionamos con él y, por lo tanto, en cómo lo significamos. Tal como el artista Richard Serra comentó al entonces director del *Art-in-Architecture Program* de la Administración de Servicios Generales en Washington, DC, sobre su escultura de acero de 120 pies titulada ‘*Tilted Arc*’ “las obras pasan a formar parte del sitio y reestructuran tanto conceptual como perceptualmente la organización del sitio”<sup>167</sup>. En palabras de la historiadora del arte Miwon Kwon en su libro *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*:

La característica distintiva del arte actual orientado al sitio es la forma en que la relación de la obra de arte con la actualidad de un lugar (como sitio) y las condiciones sociales del marco institucional (como sitio) están subordinadas a un sitio determinado discursivamente que es delineado como un campo de conocimiento, intercambio intelectual o debate cultural<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Richard Serra, “Tilted Arc Destroyed,” *Art in America*, vol. 77, núm. 5 (Mayo 1989), p: 34–47. La traducción es nuestra.

<sup>168</sup> Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), p: 26. La traducción es nuestra.

Por lo tanto, hablar de *Century 21* exige hablar de al menos un par de programas que tuvieron un impacto en la configuración del ámbito cultural de la región fronteriza durante la década de 1980. En 1983 el entonces presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) publicó el Programa Cultural de las Fronteras, tal programa estaría a cargo de la Unidad adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública. Su función fue preservar y conservar las manifestaciones de nuestra cultura en las áreas fronterizas, enfatizando el enaltecer la conciencia de soberanía y de las identidades nacionales. Con ello tenemos un capítulo más en la constante preocupación dirigida a los territorios del norte de México, los cuales han sido históricamente cuestionados en su fidelidad al nacionalismo mexicano. Como mayor evidencia de esto, posteriormente apareció el Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte durante el periodo de 1984-1988, su función fue detener la penetración cultural externa y el aislamiento del norte de la cultura nacional. Es dentro de este contexto que apareció el CECUT, el cual se inauguró con el objetivo de fortalecer la cultura nacional en la zona fronteriza norte. Evidencia de ello se puede encontrar en la exposición que se realizó en el recinto cultural: *Identidades Mexicanas*, una exhibición de piezas del INAH que duró hasta 1994. Una exposición que permitió acercarse a manifestaciones de la cultura nacional mexicana<sup>169</sup>.

Es esencial hablar sobre el complejo arquitectónico del CECUT, el cual fue inaugurado el 20 de octubre de 1982. Éste consta de 35,300 m<sup>2</sup> en un área urbanísticamente importante de la institucional y modernista canalización del Río Tijuana realizada a fines de la década de los años setenta. El área ocupada por la construcción es de 12,500 m<sup>2</sup>, el resto del terreno, 22,800 m<sup>2</sup> es utilizado en plazas, estacionamiento, accesos y áreas libres. El área techada es de 31,900 m<sup>2</sup>. El recinto fue diseñado por Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Rosen Morrison. El primero es nacido en México, Distrito Federal en 1919, ha sido considerado uno de los arquitectos latinoamericanos más importantes. Entre sus obras destacadas se encuentran: el Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de Trabajo, Estadio Azteca, Museo de Arte Moderno y Museo Nacional de Antropología. Una gran parte de sus encargos han sido por parte del Estado, declarando que “solo el trabajo arquitectónico de tipo oficial

---

<sup>169</sup> En un capítulo posterior ahondaremos en la importancia de esta exhibición en virtud de los valores que buscó suscitar, así como su duración de 8 años, convirtiéndose en una exhibición/museo.

puede resolver las grandes necesidades de la población”<sup>170</sup>. A lo cual resultan pertinentes las palabras del académico Tito Alegría, quien al realizar justamente una crítica de la arquitectura del CECUT comentó:

Algunas experiencias latinoamericanas enseñan que teniendo únicamente una gran infraestructura centralizada no se garantiza la participación de la comunidad sino solo de algunos grupos y no como creadores sino como consumidores, al menos cuando se ha promocionado el aspecto de lo cultural, que es la principal preocupación del CECUT<sup>171</sup>.

Para Alegría la virtud de Ramírez se encuentra en haber reutilizado formas surgidas durante las batallas antihistoricistas, junto con conceptos de origen pre-hispánico para poder darle a la arquitectura el poder de transmitir a la gente que su necesidad expresiva ha sido cumplida y “el Estado ejecute presencia en el territorio a través de la arquitectura, es decir una finalidad histórica”<sup>172</sup>. Añadió que en la década de los cincuenta, la evolución de la arquitectura mexicana desembocó en la búsqueda de la “mexicanidad” inspirada en las formas pre-hispánicas, así como en la exageración de la monumentalidad como bandera del Estado para conducir a la nación en su conjunto tras su ideología desarrollista. Finalizó diciendo:

El CECUT es el resultado de esta evolución de la simplicidad de la forma, la manera culta de materializar la necesidad del Estado de integrar cultural, política y socialmente a la frontera, a la propuesta límite de la ideología desarrollista y del Estado con presencia nacional<sup>173</sup>.

Las palabras de Alegría resuenan particularmente como eco, reverberaciones de un pasado el cual subsiste en forma de vestigios esparcidos por Tijuana. Tal función que Alegría reconoce en la edificación material de una edificación discursiva –la de una nación desarrollista- en forma del CECUT –signo del Estado omnipresente-, situado sobre la conquista moral de aquel hacimiento promiscuo y antitético a la ciudad moderna que se deseaba, parecería la culminación, el arribo del *telos* modernista ante esta arquitectura monolítica, cuasi religiosa. La cual sería sede de una multitud de eventos culturales, uno de ellos: inSITE. Es relevante mencionar que acorde a la guía oficial emitida por inSITE las instituciones que patrocinaron la obra de ERRE durante la edición de 1994 fueron: el

---

<sup>170</sup> Tito Alegría, “El Centro Cultural Tijuana: crítica de arquitectura”, *Esquina Baja*, núm. 2, (septiembre – octubre de 1987), p: 45.

<sup>171</sup> Alegría, “El Centro Cultural Tijuana”, p: 44.

<sup>172</sup> Alegría, “El Centro Cultural Tijuana”, p: 46.

<sup>173</sup> Alegría, “El Centro Cultural Tijuana”, p: 46.

Departamento de Cultura Municipal, Tijuana, el Instituto de Cultura de Baja California, el CECUT –misma que hospedaría la mordaz obra de ERRE-, El Colegio de la Frontera Norte, la Universidad Autónoma de Baja California y la Universidad Iberoamericana Plantel Noroeste. En la guía del evento se encuentra el *statement* oficial de ERRE sobre *Century 21* en el cual expresó:

La instalación recrea la arquitectura de algunas partes de la ciudad, la utilización de materiales, la disposición de los mismos, la forma arbitraria de edificar y establecer en los asentamientos y la falta de condiciones propicias para un buen desarrollo de la vida de sus habitantes, es lo que pretendo poner en evidencia al contrastarlo con un espacio y un edificio majestuoso de excelente diseño y ubicación, que reúne todo lo que las viviendas a las que me refiero carecen<sup>174</sup>.

De ahí que la manera en que *Century 21* conectó con el espacio fue, de manera inicial, visibilizando la desconexión espacial y simbólica entre dos estructuras pertenecientes a extremos opuestos de una misma discursividad que permea distintas esferas de la cotidianidad. Y que, como veremos más adelante retomando el previo abordaje realizado en torno a Cartolandia y la canalización del Río Tijuana, fue solo un primer instante en lo que la potencialidad que *Century 21* tuvo en su “invasión” del recinto cultural más importante de la ciudad. Como lo expresó Miwon Kwon en referencia al arte instalación de sitio específico, podemos notar una definición del espacio como vector discursivo de historias, políticas y narrativas colectivas expresadas o reprimidas. La pequeña casa precaria que construyó ERRE, en su singularidad expresó una colectividad de la que muchas familias recién llegadas a la ciudad tuvieron como su hogar, mientras simultáneamente en su presente evocó un pasado arraigado al espacio sobre el que retorna y, en el mismo título *Century 21*, no sólo apuntó al nombre de una de las mayores inmobiliarias estadounidenses, sino al naciente siglo que estaba a seis años de acontecer. Un futuro en que la realidad de tal arquitectura precaria, de migración que excede las capacidades de una infraestructura que los reciba, continúa siendo el panorama más probable para la creciente ciudad.

---

<sup>174</sup> Marcos Ramírez ERRE citado en Catálogo inSITE94 (San Diego: Installation Gallery, 1994), p: 155.



*Ilustración 2: boceto original de Century 21 de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/insite-94#proposal-540>, consultado 25 de octubre de 2020.*

El mismo ERRE en referencia a su obra de arte instalación la describió como “una casa, como las casas que aún hay, echa con materiales de desperdicio, material de desecho de los Estados Unidos”<sup>175</sup>, añadió “era una casita con una letrina y fue construida en la plaza exterior del Centro Cultural Tijuana, de donde se robaba la electricidad. Era como un parásito del museo y le habíamos hecho planes computarizados”<sup>176</sup>. Sobre el proceso de construcción comentó “conseguimos los permisos de la ciudad y del Gobierno del Estado para construir una casa en un predio que está en un terreno federal y que alberga al Centro Cultural Tijuana”, continuó “esto mediante un pequeño apoyo financiero para los inspectores, que nunca revisaron dónde sería la construcción y sellaron los permisos y los planos”<sup>177</sup>. Una vez

---

<sup>175</sup> Se documentó que varios de los espectadores que fueron interrogados sobre su parecer de la obra respondieron que no pensaban que se tratara de una obra artística, aunque algunos manifestaron estar de acuerdo con el realismo de la pieza, que inequívocamente reproduce las condiciones físicas de vida de gran parte de la población. José Manuel Springer, “Destruyen obras de inSITE”, 24 de septiembre de 1994, p: 13 en IA.

<sup>176</sup> ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, p: 93.

<sup>177</sup> ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria”, p: 94.

construida relató cómo el día que llegó el gobernador del Estado y al ver la casa construida por ERRE, notó que ésta representaba “la parte que no se quería presentar de Tijuana ni incluir en un festival internacional de arte, estaba incrédulo y sorprendido”. Para contextualizar la reacción a la que alude el artista, será pertinente recurrir al texto “Marcando el territorio en la esfera pública”, para el catálogo de la edición de 1994, de la académica y figura medular de inSITE Sally Yard, quien anotó puntualmente el carácter crítico de la obra:

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 un arma [añadimos a la observación el carácter de vaivén entre blanco y arma en el que *Century 21* funcionó, así como a la etimología de choza y su relación con un arma para asediar]<sup>178</sup>.

Yard asimismo señaló el carácter irónico en la evocación del mercado de bienes raíces, siendo que el título de la obra era una escalofriante invocación del siguiente siglo, con su previsible crecimiento poblacional acelerado. *Century 21* sembró una sospecha sobre los resultados del modelo de progreso modernista materializado en el CECUT mismo. Por su cuenta el curador mexicano Olivier Debrouse la consideró una de las piezas más acertadas del conjunto, ya que al inferir en el espacio construido “planteó una crítica feroz no sólo a la tenencia de la tierra de la zona y sus modos de operación, sino a la estética misma de la zona urbana de Tijuana y su proyecto de autoparodia”<sup>179</sup>. Apreciamos una valoración muy positiva en la recepción de la pieza, tanto en su función político-social, interactuando con un espacio de manera que problematiza su retenida tenencia bajo los marcos referenciales de un discurso modernista y cosmopolita, así como en términos técnicos como una obra de arte instalación, la cual busca fomentar una participación crítica por parte de quien interactúe con ella.

El artista Marcos Ramírez ERRE reflexionó sobre el proceso de haber llevado a cabo su visión y cómo ésta fue transformada a lo largo del proceso que condujo a su conclusión. ERRE confesó que al iniciar su proyecto su intención fue la de ayudar a los migrantes a

---

<sup>178</sup> Sally Yard, “Marcando el territorio en la esfera pública” en Catálogo inSITE94 (San Diego: Installation Gallery, 1995), p: 51.

<sup>179</sup> Olivier Debrouse, “Junto a la marea nocturna inSITE94: El Archipiélago” en Catálogo inSITE94 (San Diego: Installation Galler, 1995), p: 22.

construir casas más sólidas, más macizas, y en la medida que recorrió la ciudad para verla, para re-conocerla, re-caminarla, se dio cuenta de que había otros aspectos de mayor importancia de un orden sociológico y político. Fue entonces que “la pieza empezó a tomar otro sentido”. La reflexión de ERRE ante el proceso de mutación que sucedió en relación a su obra, en la que su valoración se vio afectada en su semántica, nos recuerda las palabras de la artista estadounidense Lucy Lippard cuando afirmó “todavía no he conocido a ningún artista que se haya aventurado fuera del mundo del arte para trabajar en contextos ignotos y que haya vuelto con las manos vacías. Este tipo de experiencias enriquecen cualquier tipo de arte”<sup>180</sup>. Las problemáticas de índole sociológica y política a las que ERRE señaló, apuntan hacia una realidad social matizada, históricamente situada, mientras su instalación de la choza precaria permaneció sólo dos meses sobre la explanada del CECUT.

Sobre *Century 21*, el académico Kevin Power mencionó “es tanto una imagen de resistencia popular, en la manera en que reconoce la capacidad inventiva de la construcción improvisada, como un reconocimiento del futuro predicado en el chabolismo como un hecho global”<sup>181</sup>. Añadió que esto apunta a un futuro en el que la gente construirá de cualquier forma y en cualquier lugar, en la periferia de las ciudades o entre edificios, en un terreno baldío, o directamente pegado a un cerco divisorio entre dos países: “Hay un contraste brutal entre la riqueza corporativa o del estado y la aguda pobreza ante la cual permanecen impasibles”. Power notó que con *Century 21* ERRE sostuvo que la confrontación implícita intentó revelar una serie de desigualdades: en nuestras distintas actitudes y percepciones del entorno marginal, en nuestras nociones de progreso, en las imágenes y símbolos que lo legitiman, también en los lenguajes e identidades oficiales que comunican y transmiten la realidad social, política y cultural.

---

<sup>180</sup> El resto de la cita lee: “Al abandonar la seguridad del territorio propio –el contexto en el que uno está preparado para actuar- se aprende un montón de cosas no solo acerca del mundo, sino también sobre uno mismos, sobre el propio arte y la imaginería utilizada, sobre su capacidad comunicativa. De estas nuevas experiencias pueden surgir nuevos símbolos. Un arte que asume el activismo como su fuerza conductora debe acentuar la claridad de sentido y comunicabilidad. Pero esto no quiere decir que deba ser simplista, no se trata de propugnar una aproximación condescendiente al público”. Lucy Lippard, “Caballo de Troya: Arte activista y poder” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001), p: 359.

<sup>181</sup> Kevin Power, “Erre, hablando en ambos sentidos al mismo tiempo: ideología, ética, arte” en Marcos Ramírez ERRE, Lucia Sanromán, y César García Núñez (eds.), *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 24.

La obra de arte instalación de ERRE se introdujo en el espacio público como objeto heterogéneo, no porque faltara historia que lo conectara con el lugar otrora Cartolandia, sino porque se presentó como portador de una “contradicción evidente entre dos mundos”, se instaló como un acontecimiento que irrumpió en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo acorde a la historia misma del lugar en cuestión. Dicha contradicción es inherente al sistema que produce semejante inequidad, una insalvable brecha entre polos situados al extremo respectivo del otro; de ahí que la “contradicción” no sea en sí una contradicción –siendo que reproduce las condiciones propias necesarias para su perpetuidad-, sino solamente en la contigüidad espacial en la que un extremo se atreve a cruzar el umbral hacia el otro lado, del cual se encuentra a priori vetado –Cartolandia y los hacimientos promiscuos inmorales habían sido invisibilizados de la realidad moderna de la Zona Río, alejados hacia la periferia.

Recordando las palabras del curador y crítico de arte mexicano Cuauhtémoc Medina sobre *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”<sup>182</sup>, podemos retomar lo que Kwon mencionó, y pensar en el espacio del CECUT intervenido por la precaria casa de ERRE como vector discursivo de historias, políticas y narrativas colectivas reprimidas ahora siendo expresadas por medio de los materiales que conformaban la endeble estructura [fue erigido con llantas usadas, madera y mueblería de segunda mano] que “invadió” la plaza del monumental recinto cultural de Tijuana<sup>183</sup>. En palabras de la curadora Lucía Sanromán sobre el impacto de *Century 21* sobre el CECUT:

Transformándolo de un objeto monumental, sojuzgado por las intenciones hegemónicas gubernamentales, en una práctica auto-reflexiva y casada con su contexto, implicada en la

---

<sup>182</sup> Cuauhtémoc Medina, “Una línea es un centro que tiene dos lados...” en Catálogo inSITE94 (San Diego: Installation Gallery, 1995), p: 60.

<sup>183</sup> La obra fue descrita en la edición del 31 de octubre de 1994 de la revista *Newsweek* “tirado sobre una alfombra de tierra en la plaza del Centro Cultural de Tijuana. Es una réplica funcional de tamaño completo de una chabola de una habitación que puedes ver por miles en las colinas de Tijuana”. Sobre la planeación y el modo de llevarse a cabo mencionó “Ramírez también muestra los permisos de construcción y los planos del arquitecto, con cada parche de cartón *ad hoc* cuidadosamente dibujado”. Peter Plagens, “Sculpture made to border”, *Newsweek*, 31 de Octubre de 1994 en IA. La traducción es nuestra.

recuperación de la memoria e historia local y en el desenmascaramiento de las corrientes ideológicas que condicionan al Estado-nación<sup>184</sup>.

De este modo la intervención artística abrió una posible reconfiguración en la que la memoria reprimida de la Zona Río pudo vislumbrarse y reivindicarse, como un recuerdo traumático que emerge del inconsciente hacia el consciente. Pero, como hemos aludido, la pieza no funciona solamente como una evocación del pasado del espacio que habita, el desplazamiento de los habitantes de la antigua Cartolandia asemeja el desplazamiento de las zonas con viviendas precarias alejadas del centro, de la vista del potencial turista, pero esto no resuelve el problema de las condiciones subyacentes que la producen. Acorde a Jacques Rancière es la distribución de lo sensible, de los modos de ver, decir, hacer, el ordenamiento de objetos y cuerpos, la consagración de lugares y de funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política<sup>185</sup>. De tal modo, el arte es político en tanto que, al igual que la política institucional, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial. Kevin Power mencionó que *Century 21* provocó tensión entre dos lenguajes: el de la monumentalidad, así como la solidez de la arquitectura institucional, emblema de la identidad nacional mexicana y propia de la misma edificación del CECUT, y la del chabolismo, símbolo del flexible, efímero y empobrecido urbanismo que domina el paisaje de la ciudad<sup>186</sup>. Es a raíz del choque y la resultante fricción entre estos dos lenguajes que ERRE logró reconfigurar la estructuración semántica y pragmática del espacio del recinto cultural. La política, así, no es el manejo ni la detentación del poder, como forma abstracta y ahistórica, sino la configuración de un espacio específico, la delimitación de una esfera particular de experiencia, de objetos situados como comunes y por ello dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos<sup>187</sup>. Ello recuerda a Lucía Sanromán comentando sobre la producción artística de Marcos Ramírez ERRE:

Tienen en común con sus obras de arte público e instalación un énfasis particular en el identificar puntos de intensidad ligados a realidades espacio-temporales, donde la memoria, la política y las aspiraciones y necesidades individuales se reúnen para revelar algo profundo,

---

<sup>184</sup> Sanromán, “Marcando encrucijadas, una introducción”, p: 15.

<sup>185</sup> Rancière, *El malestar en la estética*, p: 36.

<sup>186</sup> Power, “Erre, hablando en ambos sentidos al mismo tiempo”, p: 24.

<sup>187</sup> Rancière, *El malestar en la estética*, p: 33.

algo olvidado, acerca de un sitio y de la forma en como éste es conformado y experimentado por múltiples subjetividades<sup>188</sup>.

En 1970 el artista francés Daniel Buren dijo “el arte, sea lo que sea, es exclusivamente político. Lo que se requiere es el análisis de los límites formales y culturales (y no uno u otro) dentro de los cuales el arte existe y lucha”<sup>189</sup>. El mismo ERRE parecería coincidir con Buren cuando afirmó que no cree en la vinculación entre arte y política, pues ello supondría que son cosas separadas. Cabe advertir aquí la crítica que realizó Rancière al así entendido ‘arte crítico’ en su forma más general, entendiéndolo como aquel cuya finalidad se encuentra en evidenciar “los mecanismos de dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”<sup>190</sup>. Afirmó que la sumisión no se debe a una falta de consciencia sobre los modos de su explotación, sino ante la falta de una creencia en la posible transformación de tales condiciones. En el caso del arte, éste radica dentro de un régimen de identificación estético, esto es que un objeto es la expresión de una distribución específica de lo sensible, por lo tanto, puede ser objeto de una experiencia concreta e instituir así un espacio común determinado<sup>191</sup>; “para el arte resulta destructivo el proceso de interiorización que lo asimila al discurso y que renuncia al exterior misterioso a favor del interior profano”<sup>192</sup>.

No obstante, el arte puede intervenir en la configuración consensual, generando espacios de disenso, reconfigurando el reparto de lo sensible. Por ello Rancière caracterizaría al arte mismo como acto de disenso, como rechazo a una representación hegemónica que invisibilice distintos modos de habitar los espacios culturalmente determinados. El filósofo Peter Sloterdijk está en lo correcto cuando en la *Crítica de la razón cínica* mencionó como a menudo el problema no es que las verdades se hallen ocultas, por el contrario muchas son

---

<sup>188</sup> Sanromán, *Marcos Ramírez ERRE*, p: 14.

<sup>189</sup> Daniel Buren, “Critical Limits” (1970) en *Five Texts* (New York: John Weber Gallery, 1974), p: 38.

<sup>190</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005), p: 38.

<sup>191</sup> Rancière, *El malestar en la estética*, p: 48. Para una crítica de los marcos institucionales que delimitan la experiencia artística continuando un modo dominante de percepción véase la obra de artistas como Hans Haacke’s *Condensation Cube* (1963–1965), Mel Bochner’s *Measurement series* (1969), Lawrence Weiner’s *Wall cutouts* (1968), y el mismo Daniel Buren’s *Within and Beyond the Frame* (1973), exhibida en la galería John Weber, en Nueva York, 1973. En la obra de Buren podemos verla literalmente salir de la ventana, fuera de los marcos del recinto artístico.

<sup>192</sup> Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales: una topología del presente* (Barcelona: Herder, 2020), p: 39.

sumamente obvias; no obstante, se presentan como una obviedad que de cierto modo bloquean la respuesta o incluso provoca la negación<sup>193</sup>. Sobre su producción ERRE mencionó “es una obra que hace crítica, pero la mayoría de las veces lo hace planteando preguntas. Obra que apoya la posible coexistencia de más de una verdad, obra que lucha en contra de las posturas absolutas y ciegas”<sup>194</sup>. Añadió “inSITE en parte buscaba que los turistas del arte vieran sólo las partes buenas y modernas de Tijuana. Yo dije que no, y quise traer la Tijuana real al frente y al centro”, o, como diría el sociólogo y teórico urbano estadounidense Mike Davis “deconstruyó hábilmente el museo al evidenciar lo reprimido”<sup>195</sup>. En términos de Rancière, visibilizó lo invisibilizado.



Ilustración 3: Vista exterior de *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/insite-94#images540-8>, consultada 30 de octubre de 2020.

Retomando la caracterización del CECUT por parte de Tito Alegría, vista desde la perspectiva de Rancière, junto con la Ilustración 3, podemos con seguridad considerar el espacio del CECUT como uno de índole político. Ciertamente hay una visibilización que la

<sup>193</sup> Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* (Madrid: Ediciones Siruela, 2019).

<sup>194</sup> Power, “ERRE, hablando en ambos sentidos”, p: 31.

<sup>195</sup> Mike Davis, “El mago de la colonia libertad”, p: 46.

misma arquitectura enaltece, una organización del espacio y del tiempo de aquellos que lo habitan, mientras simultáneamente hay un ocultamiento, principalmente el de los atropellamientos a los habitantes de la antigua zona que habitaron el actual territorio que ocupa el recinto, así como las zonas periféricas en las que tales condiciones continúan suscitando. El CECUT como parte del proyecto modernizador del Partido Revolucionario Institucional (PRI), se encontraría en 1994, bajo el estandarte del evento binacional inSITE con aquello que el guardia de seguridad que resguardaba la exposición, y que conocía la historia del desalojo de la ahora Zona Río, quien, en respuesta a una de las preguntas realizadas sobre la obra de arte instalación, respondió “Esa casa está resurgiendo de la tierra porque ahí están sus raíces”<sup>196</sup>. Lo que evoca las palabras del escritor mexicano y figura importante en la edición de inSITE94 Carlos Fuentes: “Lo que se creía muerto está resurgiendo”<sup>197</sup>. Lo que nos lleva al acto en sí de su instalación:

La incursión individual de ERRE fue en inSite94, cuando vació dos camiones de tierra en la plaza central del CECUT donde – con el cinturón de herramientas abrochado y con la ayuda de los amigos de su padre- construyó una choza de pedacería de madera con un techo corrugado, que era tanto Tijuana, por excelencia, como Tercer Mundo, en un sentido genérico<sup>198</sup>.

ERRE recuerda que un día durante su instalación, mientras él se encontraba adentro preparándose un café, uno de sus amigos estaba aplanando, cuando de repente éste entró buscándolo y gritando “maestro, maestro”, resulta que mientras trabajaba un grupo de personas empezaron a cuestionarlo sobre el significado de la obra. Su respuesta fue que “esta casa salió de abajo de la tierra, porque antes aquí en el río había un chingo de casas de estas y entonces la casa reclamó su lugar y salió de entre el concreto”<sup>199</sup>. Hay que destacar que la icónica intervención de arte instalación de Marcos Ramírez ERRE inició con el vaciamiento de tierra sobre la plaza del CECUT, en esa acción hay una profunda poética que debe ser abordada y reflexionada. El filósofo alemán Martin Heidegger en *Arte y poesía* se cuestionó

---

<sup>196</sup> Iglesias Prieto, “Transfronteridad como primera lengua”, p: 35.

<sup>197</sup> Jarco Amezcua Luna, “Acto inaugural de InSITE94”. *El Mexicano* (México), 9 de octubre de 1994, p: 11 en IA.

<sup>198</sup> Davis, *El mago de la Colonia Libertad*, p: 46.

<sup>199</sup> Citado en Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 100. Pensamos posible este fue el origen del conocimiento del guardia de la exposición quien había respondido la pregunta del visitante, siendo que ERRE admite que le pareció la mejor explicación para el proyecto y pidió a su amiga continuar dando esa respuesta a cualquiera que preguntara.

“¿Qué es el arte?” La respuesta de Heidegger fue que “la realidad de la obra se determinó por lo que opera en la obra, por el acontecer de la verdad. Este acontecimiento lo concebimos como la lucha sostenida entre el mundo y la tierra”<sup>200</sup>. Para el filósofo alemán la verdad es la oposición entre alumbramiento y ocultación, por ello pertenece a lo que llamó “instalación”, misma que remitía a la producción de una entidad tal que antes no era y posteriormente nunca volverá a ser; “la verdad existe [...] en la interacción de mundo y tierra”<sup>201</sup>.

La obra de arte instalación de ERRE verdaderamente es una construcción que reproduce las viviendas precarias que habitaban el espacio que años atrás fue Cartolandia, inclusive la parte interior de la casa se encuentra repleta de muebles, artefactos electrónicos domésticos de segunda, los cuales obtenían electricidad directamente del CECUT. La casa de ERRE carecía de drenaje, tenía en su lugar una letrina. Realmente la obra de arte instalación pudiera ser habitada, cumpliendo incluso con los permisos necesarios para justificar su construcción; no obstante el carácter producido de ella, no la contemplamos del mismo modo que cualquier otra choza precaria que pudiéramos encontrarnos alrededor de Tijuana. Esto es debido a que la obra de ERRE no cumplió el mero propósito de agotarse en su uso, mientras objeto producido, su producción propicia un habitar del espacio alrededor de la plaza del CECUT distinto, “pues mientras más puramente está la obra extasiada en lo manifiesto del ente por ella misma abierto, más sencillamente nos inserta en eso manifiesto y al mismo tiempo nos saca de lo habitual”<sup>202</sup>.

El acto de salir de lo habitual del arte instalación se produjo a través de materiales que en su conjunción intervinieron el sitio determinado. Sin embargo, no podemos atribuirle a estos solamente la experiencia no-habitual, esto es: no podemos reducir la obra a su mera materialidad, como tampoco deben reducirse las obras a objetos cognoscentes. “Así no preguntamos por la obra misma sino desde nosotros que, al hacerlo así, no la dejamos ser una obra, sino que la representamos como objeto que debe producirnos un estado de ánimo”<sup>203</sup>. Retomemos al filósofo norteamericano Levi Bryant y su afirmación sobre la obra de arte como algo que no se trata simplemente sobre algo, sino que efectivamente *es* algo, y consecuentemente siendo entidades en sí mismas, retan nuestra habilidad para asimilar

---

<sup>200</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, p: 80.

<sup>201</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, p: 85.

<sup>202</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, p: 89.

<sup>203</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, p: 92.

nuestras experiencias en marcos de comprensión familiares. El mundo que *Century 21* erige sobre la tierra nos confronta con una experiencia que rechaza la asimilación dentro de los parámetros culturalmente determinados, un anti-discurso, la poetización del espacio contra la “cristalización contundente de la política condescendiente del turismo artístico”<sup>204</sup>.

Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía. La esencia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad. La esencia poetizante del arte hace un lugar abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes<sup>205</sup>.

De este modo la poetización del espacio que aconteció con *Century 21* mostró una polisemia en relación al CECUT, una serie de historias, políticas, vivencias que quedaron silenciadas por las políticas modernizadoras del PRI y enterradas detrás de una representación hegemónica discursiva que tuvo en el centro el enaltecimiento del monolítico Estado-nación mexicano. Para Heidegger la obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra. Así, la *poiesis* como producción de saber y no como *agere*, o hacer, entiende la obra de arte no como el resultado de un acto que explica su presencia, sino que la presencia resultado de la acción es aparte de la obra, en otras palabras la obra de arte no es presencia en sí. La materialidad de la obra como potencia llevada al acto no determina ni cierra a la obra como producción. A esto alude Heidegger al relacionar el ser de la obra de arte con la *aletheia* griega<sup>206</sup>. La *poiesis* no es la producción de un objeto material consumible, sino es la producción de un saber situado en nuestra condición histórica por excelencia en forma de extrañamiento con respecto a éste<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> Leah Ollman, “Ramirez’s Poignant Sculptures Cut Straight to Heart of Matters”, *Los Angeles Times* (Estados Unidos), 12 de marzo de 1999 en <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-mar-12-ca-16425-story.html>, consultado 11 de octubre de 2021.

<sup>205</sup> Martin Heidegger, *Arte y poesía*, p: 95

<sup>206</sup> Heidegger al hablar sobre los cambios que ha sufrido la técnica históricamente alude a que la palabra griega para “dar a luz o producir” es *tikto*. La palabra *techne*, técnica, pertenece a la raíz del verbo *tec*. Para los griegos *techne* no significa ni arte ni artesanía, sino hacer aparecer algo, dentro de lo presente, como esto o aquello, de esta o aquella manera. Los griegos conciben *techne*, producir, en términos de dejar aparecer. *Techne* así concebida se ha ocultado en la tectónica de la arquitectura desde la antigüedad. Últimamente todavía permanece oculto en la tecnología de la maquinaria eléctrica. Martin Heidegger, *Building, dwelling, thinking in Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter, (Harper Colophon Books, New York, 1971).

<sup>207</sup> *Poiesis* es un término griego que significa ‘creación’ o ‘producción’, derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’. En El banquete Platón definió el término como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser” Platón, *Diálogos: Fedón, Fedro, Banquete* (España: Editorial Penguin, 2019). Se entiende por *poiesis* todo proceso creativo y que posee para los griegos una vinculación con su concepto de verdad *aletheia*, el cual puede entenderse como un desocultamiento, la verdad es traer ante la presencia aquello que se encontraba oculto. Heidegger afirma que el ser de la obra de arte es la verdad como *aletheia* o desocultamiento.

*Century 21* modificó un mundo en el que se posibilitó un distanciamiento del modo habitual de habitar y la verdad, como desocultamiento, trajo ante sí una poetización del espacio de la plaza del CECUT. Tengamos presente que “el principio poético devuelve al lenguaje su gozo al romper radicalmente con la economía de la producción de sentido. Lo poético no produce”<sup>208</sup>. De este modo, la poetización del espacio no es sinónimo de una producción de sentido discursivo, de representaciones hegemónicas, sino una apertura que rechaza el horizonte único, y con esa pérdida se abren nuevas visiones<sup>209</sup>.



Ilustración 4: vista desde el interior de *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/people/marcos-ram%C3%ADrez-erre?edition=73#images540-5> consultada el 30 de octubre de 2020.

El filósofo Jacques Derrida nos recuerda que la etimología latina de la palabra umbral nos conduce a la “solidez del suelo (*solum*)”, es “el fundamento donde se apoya el dintel de una arquitectura”<sup>210</sup>. Etimológicamente, el umbral es la viga central de la casa, que como

<sup>208</sup> Han, *La desaparición de los rituales*, p: 81.

<sup>209</sup> Recurriendo a otra figura del pensamiento alemán, encontramos en la producción de Friedrich Nietzsche una figura que corresponde a estas cualidades en un aforismo titulado “El caminante”, Nietzsche escribió: “Quien solo en alguna medida ha alcanzado la libertad de la razón no puede sentirse sobre la tierra más que como caminante, aunque no como viajero hacia una meta final; pues no la hay. Pero sin duda quiere observar y tener los ojos abiertos para todo lo que propiamente hablando ocurre en el mundo; por eso no puede prender su corazón demasiado firmemente de nada singular; en él mismo ha de haber algo de vagabundo que halle su placer en el cambio y la transitoriedad” Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (Madrid: Akal, 1996).

<sup>210</sup> Jacques Derrida, *Seminario la bestia y el soberano: v.1 (2001-2002)* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

pieza maestra también atraviesa la puerta. Siendo así, el umbral protege el espacio interior de la casa, la sostiene –el umbral no solo produce un adentro y un afuera, sino asegura su continuidad al resguardarlo<sup>211</sup>. Por otro lado el umbral es también el límite entre aquello que culmina y aquello que inicia. Consecuentemente en el umbral yace una implicación de transición, de movilidad, de cambio, incluso de temporalidad. Parte de la dinámica de *Century 21* fue la capacidad de ingresar dentro de la casa precaria, poder habitar su interior, cruzar el umbral que separa una realidad social de otra; por ello consideramos importante reflexionar sobre lo que conlleva el habitar una casa. En palabras del filósofo francés Gaston Bachelard “la casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico”, continuó “dar irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad nos sitúa en el aliento mismo de la poesía”<sup>212</sup>.

De este modo una obra de arte instalación como *Century 21* produce una irrealidad a la imagen monolítica del progreso y la identidad nacional mexicana que buscó suscitar el CECUT con su inauguración en 1982. El interior de la casa cuenta con los objetos que conformarían un hogar: contenía una cama, un par de mesas desvencijadas, algunas alacenas y el indispensable altar doméstico con veladoras, reconstruyen el hogar típico de los miles de trabajadores<sup>213</sup>; uno de los objetos que destacó para nosotros es una lata de Coca-Cola. Sobre ella Andy Warhol llegó a decir:

Lo bueno de Estados Unidos es que inició la tradición donde los consumidores más ricos compran esencialmente lo mismo que los más pobres [...] Todas las Coca-Colas son las mismas, y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el vagabundo lo sabe, y tú lo sabes<sup>214</sup>.

George Sand dijo que se puede clasificar a los seres humanos según aspiren a vivir en una choza o en un palacio<sup>215</sup>. La lata de Coca-Cola, en su pequeña dimensión, carga un inmenso valor simbólico, siendo que según la política posmoderna, es un puente unificador entre aquellos que vivan en chozas y aquellos que vivan en palacios, desconoce clasificación

---

<sup>211</sup> Han, *Hiperculturalidad: cultura y globalización*, p: 121.

<sup>212</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México, Fondo de Cultura Económica, 2020), p: 96.

<sup>213</sup> José Manuel Springer, “Se apodera el arte de las calles”, *Reforma* (México), 23 de septiembre de 1994 en IA.

<sup>214</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p: 100.

<sup>215</sup> Sand citado por Bachelard, *La poética del espacio*, p: 110.

socio-económica, pues su sabor y su precio posibilita un consumo común y el consumo será el carácter determinante de la sociedad del capitalismo tardío, así como el vínculo entre la clase alta y popular<sup>216</sup>. El gusto, concepto central de la estética kantiana, y la estética moderna, será reemplazado por el gusto como expresión de pertenencia de clase basado en el consumo. Es curioso observar un objeto como la lata de Coca-Cola co-existir en ambos extremos de la antípoda que es la realidad de la choza precaria y la modernista, cosmopolita Zona Río. Para profundizar en ello será necesario ahondar en el año de 1994, mismo de la exhibición de *Century 21*, y mencionar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que conllevo una apertura en el flujo del mercado y bienes de consumo, mientras al mismo tiempo la consolidación de Programas de militarización fronteriza, como *Operation Hold the Line* (después llamada *Operation Blockade*), *Operation Gatekeeper* y *Safeguard*, cuya finalidad ha sido detener el flujo de personas por medio de migración ilegal.

### **Tijuana, 1994**

México, Canadá y Estados Unidos firmaron el TLCAN el 17 de diciembre de 1992 y entró en vigor el 1 de enero de 1994<sup>217</sup>. El propósito del tratado fue reducir los costos para promover el intercambio de bienes entre los tres países. Es una ampliación del antiguo Tratado de Libre Comercio de Canadá y Estados Unidos que fue firmado el 4 de octubre de 1988 para la formalización de la relación comercial entre los dos países. En 1990, el bloque entró en negociaciones para ser reemplazado por un tratado que incluyera a México. El 10 de junio de 1990, Canadá, Estados Unidos y México acuerdan establecer un tratado de libre comercio, el 5 de febrero de 1991 inician las negociaciones del TLCAN, por lo que el Acuerdo Comercial fue firmado por el entonces presidente estadounidense George H. W. Bush, el 8 de diciembre de 1992, por el primer ministro canadiense Brian Mulroney, el 11 de diciembre de 1992 y por el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari, el 14 de diciembre de 1992. Los objetivos del tratado fueron:

---

<sup>216</sup> En la década de 1960 se acuñó un neologismo que muy pronto estuvo cómodamente en boca de todos, “*lifestyle*” [“estilo de vida”], un índice de los cambios en el terreno del consumo. Es la misma generación de esta década que fue atacada por la publicidad y el *marketing*, logrando segmentar el mercado dirigiendo un conjunto de mensajes a los consumidores tradicionalistas y otro a la gente joven; y la “cultura” fue transformada así en un conjunto de consumos. El tema de la juventud era la “revolución”: la revolución política, ya fuera real o imaginaria o, como devino gradualmente, una revolución centrada en el consumismo. Martha Rosler, *Clase Cultural: Arte y gentrificación* (Argentina, Editorial Caja Negra, 2017), p: 93.

<sup>217</sup> Citado en <https://mex-eua.sre.gob.mx/index.php/tlcan>, consultado 26 de septiembre de 2021.

- (a) Eliminar y superar obstáculos al comercio y facilitar la circulación trilateral de bienes y de servicios entre los territorios de las partes.
- (b) Promover condiciones de competencia leal en la zona de libre comercio.
- (c) Aumentar sustancialmente las actividades de inversión en los territorios de las partes.
- (d) Proteger y hacer valer, de manera adecuada y efectiva, los derechos de propiedad intelectual en territorio de cada una de las partes.

El tratado estableció una serie de instituciones de tipo trinacional para administrar y vigilar la correcta implementación de las disposiciones del tratado. Entre ellas se cuentan: La Comisión de Libre Comercio; Un Grupo de coordinadores del TLCAN; Grupos de trabajo y comités del TLCAN; Un Secretariado del TLCAN; una Comisión para la Cooperación Laboral; y una Comisión para la Cooperación Ambiental.

El tratado ha sido objeto de constantes críticas, principalmente en lo que concierne al desmantelamiento de la economía nacional y la dependencia al mercado estadounidense. El representante comercial estadounidense Mickey Kantor en el *New York Times* en junio de 1994 dijo sobre el acuerdo comercial entre los países: “Esta no es una comunidad europea. No estábamos tratando de construir una unión política (con el TLCAN)”<sup>218</sup>. Reafirmando que el benefactor previsto eran las economías, no las personas. Esto señala descaradamente que mientras con una mano el trato abre el flujo de bienes de consumo, con la otra busca mantener fuera a la gente. La ciudad de Tijuana era para entonces un sitio popular para las maquiladoras, desde que el gobierno instituyó el Programa de Industrialización Fronterizo (PIF) en 1965<sup>219</sup> como respuesta a la conclusión del Programa Bracero y el Programa Nacional Fronterizo (PRONAF). Con la llegada de las maquiladoras en la década de los 1960, Tijuana se volvió ubicación de preferencia para plantas de manufactura multinacionales, con ello las maquiladoras alteraron la estructura organizacional de Tijuana; el asentamiento de colonias de trabajadores empobrecidos crecerían alrededor de ella, creando asentamientos de

---

<sup>218</sup> Allen R. Myerson, “Free Trade with Mexico? Not for All” *New York Times*, 21 de junio de 1994. La traducción es nuestra.

<sup>219</sup> Éste tenía como objetivo continuar con dicho desarrollo, además de ser precursor de la maquiladora en la región, dando como resultado la conformación del programa de la Industria Maquiladora de Exportación (IME), para la industria del ensamble y exportación en la frontera norte. Gracias a estos dos programas las empresas norteamericanas podían llegar a México a hacer ensamble o transformación de sus productos en el país, libres de impuestos y menor costo de mano de obra, para reexportarse a Estados Unidos. <https://tallerdehistoriadetecate.org/2018/10/30/proceso-de-industrializacion-en-la-frontera-norte-vaivenes-de-programas-y-vinculos-bilaterales/>, consultado 15 de agosto de 2021.

hogares como aquellos que Marcos Ramírez ERRE construyó con *Century 21*. De tal manera, la obra de arte instalación de sitio específico muestra su vigencia durante la temporalidad en la que es exhibida, siendo que no solamente apuntó al pasado del espacio mismo de Zona Río, sino también al presente y al futuro de la ciudad en lo concerniente a la consecuente precarización de la población como resultado de acuerdos económicos como el TLCAN y los trabajos consecuentes que implican.

Para poder comprender mejor la militarización de la frontera en la década de 1990, es importante ir un poco atrás al año de 1986 y prestar atención a la aprobación de la Ley de Reforma y Control Migratorio (IRCA en inglés). IRCA fue aprobada por el Congreso estadounidense el 6 de noviembre de 1986, prohibió a los empleadores contratar, reclutar o referir a sabiendas por una tarifa a cualquier extranjero que no esté autorizado para trabajar. La política pública detrás de esta ley refleja la preocupación de que el problema de la inmigración ilegal y el empleo requiere un mayor control y mecanismos de aplicación más fuertes por parte del gobierno federal<sup>220</sup>. También aprobó expandir el tamaño de la patrulla fronteriza. Detrás de estas reformas se encuentra en parte la famosa guerra contra las drogas y, consecuentemente, la reafirmación de la semántica de la frontera como una entre las drogas y la vida puritana del entonces presidente norteamericano Ronald Reagan, quien declaró tal guerra el 14 de octubre de 1982. Respondiendo a ello, El Paso, Texas, instituyó *Operation Hold the Line* (después renombrada *Operation Blockade*) en 1993. La operación redirigió al personal de la patrulla fronteriza hacia el cruce entre El Paso y Ciudad Juárez, incrementando el número de arrestos locales. Un año después California implementó *Operation Gatekeeper* el 1 de octubre de 1994, fortaleciendo la estación fronteriza de *Imperial Beach*. Arizona inició *Operation Safeguard* el mismo año, redirigiendo agentes de Tucson y reconstruyendo el muro fronterizo con Nogales. Dichas medidas empujaron a migrantes indocumentados hacia la periferia de ciudades mayormente pobladas y ayudó a crear una nueva geografía fronteriza<sup>221</sup>. En palabras de la académica Ila N. Sheren los nombres defensivos “-*Gatekeeper, Hold the Line, Blockade y Safeguard*- daban la impresión de que Estados Unidos

---

<sup>220</sup> Citado en <https://www.bu.edu/hr/policies/federal-and-state-laws/immigration-reform-and-control-act-irca/>, consultado el 25 de octubre de 2021.

<sup>221</sup> Ila N. Sheren, “Stealth Crossings Performance Art and Games of Power on the Militarized Border” en Katherine G. Morrissey y John-Michael H. Warner, *Border Spaces: Visualizing the u.s.-Mexico Frontera* (Arizona: University of Arizona Press, 2018), pp: 134-150.

estaba bajo ataque. En comparación con las personas que realizan los cruces, estos nombres solo subrayan la disparidad entre la percepción y la realidad”<sup>222</sup>.

Acorde a lo anterior situamos la reestructuración semántica de la frontera como una de carácter bélico que fue naturalizada durante la década de 1990, con las reformas migratorias de 1986, año en que el primer performance de sitio específico en la frontera entre Estados Unidos y México: *End of the Line*, el cual se llevó a cabo como un desafío a esta retórica. El 12 de octubre de 1986, el TAF llevo a cabo múltiples cruces de la frontera. En ese momento, la valla que separaba los dos países se detuvo en el medio de la playa, lo que permitió una conexión sin restricciones entre Imperial Beach y el Parque Estatal Border Field. Juntos, los artistas disfrazados se apiñaron alrededor de una gran mesa en la que se colocaron tres objetos que representaban el catolicismo sincrético. Los participantes colocaron la mesa directamente en la frontera para que la mitad de los participantes estuvieran en Estados Unidos y la otra mitad en México. Luego procedieron a rotar la mesa a lo largo de su eje. De esta manera, los miembros del grupo promulgaron múltiples cruces internacionales, hasta el punto de que nadie hubiera realizado un seguimiento de exactamente cuántos había realizado<sup>223</sup>. La intención del performance fue evidenciar la brecha entre la representación de la frontera como zona de guerra, en necesidad de militarización, y la realidad cotidiana del cruce de inmigrantes que no amerita la violencia con la cual Estados Unidos respondió:

La situación fronteriza del siglo XXI se ha naturalizado, particularmente en la retórica angloamericana contra la inmigración, pero es principalmente la consecuencia de los esfuerzos posteriores a 1986 para reducir la inmigración. Convertir la inmigración indocumentada en una “guerra” imitó otros esfuerzos de militarización de la época, sobre todo la Guerra contra las Drogas y más tarde la Guerra contra el Terrorismo<sup>224</sup>.

Evidencia de la contradicción entre la retórica que buscó militarizar la frontera y los discursos que abogaron por el desdibujamientos de las fronteras nacionales, así como culturales, consideramos es expresado a través de la ya mencionada lata de Coca-Cola dentro de la choza precaria. Ella, simbólicamente, desenmascara las contradicciones del modelo neoliberal y su estado de bienestar, de las retóricas posmodernas en que se “borran” las

---

<sup>222</sup> Sheren, “Stealth Crossings”, p: 137. La traducción es nuestra.

<sup>223</sup> Miembros del grupo artístico fueron David Avalos, Michael Schnorr, Guillermo Gomez Peña, Victor Ochoa, Sara-Jo Bernman y Jude Eberhard. Sheren, “Stealth Crossings”, p: 137.

<sup>224</sup> Sheren, “Stealth Crossings”, p: 140. La traducción es nuestra.

distinciones entre lo alto y lo popular, produciendo hibridación, teniendo en el libre flujo de mercancías y el consumo que posibilitan su supuesta conexión. Es curioso pensar que la marca Coca-Cola, tan emblemática de las generaciones de la globalización, reconocible en cualquier rincón del planeta, fuera durante los tiempos de segregación racial estadounidense, a raíz de *Plessy contra Ferguson*, 163 U.S. 537 (1896), una bebida exclusiva para caucásicos sea hoy posible presentarla como el vínculo que uno no solo al más pobre con el más rico sino emblema de un mundo daltónico (*colorblind* en inglés).

Con *Century 21* podemos mejor comprender la verticalidad implícita en la relación de precariedad que define la relación entre la casa de materiales desechados y el monumental recinto cultural CECUT, conectados por una historia, una contigüidad espacial, así como por un cable que “roba” luz del recinto hacia la casa. Algunas de las obras del artista suizo Thomas Hirschhorn, creador reconocido por su interés en lo precario, por ejemplo: *Trabajos abandonados* y *Alguien cuide de mi obra* (ambas de 1992), comparten la materialidad de las casas precarias que *Century 21* emuló (fueron realizadas en descartes de madera y cartón). En francés la palabra *precarité* se utiliza para describir la condición de un gran número de trabajadores en el capitalismo para los cuales el empleo (así como la sanidad, seguro social y pensión) no está garantizado. Por otro lado el Oxford Dictionary “nos enseña que *precarious* deriva ‘del latín *precarius*, obtenido por súplica, dependiente del favor de otro; de ahí incierto, precario, de *precem*, plegaria’”<sup>225</sup>. Como astutamente dedujo el crítico de arte estadounidense Hal Foster, este estado de inseguridad es algo creado, una obra de ingeniería de un régimen de cuyo favor el precarizado depende y al que solo puede suplicar su ayuda. Para Hirschhorn, en cambio, representar lo precario no es solo evocar el aspecto peligroso de esta condición, sino también insinuar cómo y por qué se producen sus privaciones, y así implicar a la autoridad que impone esta ‘tolerancia revocable’<sup>226</sup>. Con *Century 21* tenemos similarmente una obra confrontativa, cuya finalidad no se encuentra sólo en presentar una realidad precaria compartida por una parte de la población, no solamente de Tijuana si no a nivel mundial<sup>227</sup>, no como un fragmento inconexo, aislado dentro del hermetismo del mundo

---

<sup>225</sup> Hal Foster, *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*, (España, Akal, 2017), p: 128.

<sup>226</sup> Foster, *Malos nuevos tiempos*, p: 128.

<sup>227</sup> En un estudio realizado por el *OECD* (Organization for Economic Co-operation and Development) bajo el título ‘*A Broken Social Elevator? How to Promote Social Mobility*’ del 2018 muestra que desde la década de 1990 la movilidad ascendente social se ha estancado, significando que las clases de menores recursos no han logrado ascender mientras las clases de mayores recursos han mantenido sus fortunas. El texto afirma que hasta

artístico, sino como parte de una correlación: de cómo la expulsión de las periferias urbanas retornan al centro, y evidenciar su permanente existencia alejada de la mirada de los turistas. Recordemos acciones del entonces gobernador Milton Castellanos cuando ordenó se colocara un cartel en el cual se advirtió a los turistas que aprovecharan una última oportunidad de tomar fotografías, ya que pronto Cartolandia desaparecería; mas no así las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales que en su momento provocarían nuevos asentamientos. Todo esto se puso a la vista en 1994, gracias a *Century 21*.

En la mitología romana Jano era el dios de los comienzos y de las transiciones, presidía los pasajes, las puertas y los finales, así como en los períodos de transición, como de la guerra a la paz. Sus dos caras (Jano Bifronte), le permitían vigilar hacia adelante y atrás simultáneamente, así como ver al pasado y futuro<sup>228</sup> Pero, ¿qué sucede en el entre? El umbral como espacio liminal, de suspensión, funciona como el entre situado en un punto medio dentro de la continuidad que implica un cambio. Consideramos que *Century 21* es justamente un entre, un umbral de suspensión, situado en su momento como un presente que dirige su mirada simultáneamente al pasado de la ahora Zona Río, así como al futuro en que tales asentamientos precarizados continuarán siendo invisibilizados, junto con las condiciones económicas que los provocan. Miwon Kwon aseveró, retomando a James Meyer, que la obra de arte instalación de sitio específico:

[El sitio funcional] es un proceso, una operación entre sitios, un mapeo de las filiaciones institucionales y discursivas y los cuerpos que se mueven entre ellos (los artistas sobre todo). Es un sitio informativo, un lugar de superposición de texto [...] Es una cosa temporal; un movimiento; una cadena de significados desprovista de un enfoque particular<sup>229</sup>.

Kwon añadió “el sitio es ahora estructurado (inter)textualmente más que espacialmente [...] una secuencia fragmentaria de eventos y acciones a través de espacios, es decir, una narrativa nómada cuyo camino es articulado por el paso del artista”. Concluye que con ello podemos ver la transformación en tanto se textualiza el espacio y se espacializa el discurso.

---

cinco generaciones o ciento cincuenta años serían necesarios antes de poder ver un incremento en el posicionamiento económico social de una familia de pocos recursos. Obtenido de oecd.org: [https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/broken-elevator-how-to-promote-social-mobility\\_9789264301085-en#page1](https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/broken-elevator-how-to-promote-social-mobility_9789264301085-en#page1), consultado 30 de octubre de 2021.

<sup>228</sup> La cultura romana llamó al primer mes Enero, después de Jano, la divinidad más alta, presidiendo sobre el comienzo de todas las cosas: el mismo rey dedicó a Jano el pasaje llamado Jano, que fue abierto en tiempos de guerra, y cerrado cuando las armas romanas descansaron. Este pasaje, con dos entradas, se llamaba generalmente Jano Geminus, Jano Bifrons, Jano Quirinus o Portae Belli, y estaba ad infimum Argiletum.

<sup>229</sup> Kwon, *One place after another*, p: 29. La traducción es nuestra.

El carácter nómada de la narrativa apunta hacia una falta de aspiración a una discursividad representacional dominante. De este modo, una obra de arte instalación de sitio específico como *Century 21* se convierte en un sitio de intertextualidad, en donde como Roland Barthes aspirada con la muerte del autor, los lectores puedan construir un espacio de interconexión a partir del texto compartido. Así, la materialidad que compone *Century 21* (sus materiales de reciclado desechados e improvisados) evocó una atmósfera en la que las vivencias de un pasado remoto permeó el espacio poetizado, una materialidad que excedió la discursividad que crea al filosofema, a la entelequia “Tijuana”.

No solamente por el status de ser una obra de arte, como si fuera una cualidad inmanente al título, sino por la conexión que los materiales mismos tienen con el espacio inmediato de la Zona Río, con la historia de migración y falta de infraestructura de la región. La materialidad de *Century 21* conectó con la tierra sobre la cual fue montada la arquitectura de la casa precaria, así como con la historia, no siempre prístina, de la tierra que nos ha visto llegar a esta ciudad buscando dar inicio a un nuevo capítulo de nuestras vidas. En palabras de Heriberto Yépez haciendo referencia al arte de Jaime Ruiz Otis, pero que consideramos aplica perfectamente a nuestro objeto de estudio, “el riesgo de todo artista. Saber esquivar la frivolidad descontextualizante que impera hoy en el gusto de los curadores y museos, y crear nuevos conceptos y contextos para materiales provenientes de contextos sociales graves es precisamente la finalidad del arte”<sup>230</sup>.

Un último punto sobre la pieza y la producción de Marcos Ramírez ERRE. Aunque su producción ayudó a inaugurar un nuevo enfoque en lo que sería el arte contemporáneo fronterizo, el cual aleja la vista de la frontera como carácter definitorio y prefiere abordar cuestiones de índole social dentro y a través de los márgenes de la frontera divisoria, consideramos que la definición de arte fronterizo de la académica Amelia Malagamba es adecuada para su producción. En su distinción entre arte fronterizo y arte sobre la frontera, Malagamba enfatizó que mientras que éste habla del lugar visto desde afuera, aquel toma lugar dentro de la frontera y en la frontera; por lo tanto cada uno valioso a su modo, pero ambos nacen de diferentes experiencias, espacios y lugares, así como la manera en que los

---

<sup>230</sup> Yépez, *Made in Tijuana*, 1. ed. (Mexicali, B.C: Instituto de Cultura de Baja California, 2005), p: 54.

navegamos<sup>231</sup>. Consideramos el arte de ERRE como arte fronterizo puesto que sus reflexiones parten de la experiencia de haber vivido la frontera, así como de su tratamiento de la ciudad a través de las implicaciones que tiene ser una ciudad fronteriza a nivel político, económico y cultural.

El “espectáculo”, tal como lo desarrolló el filósofo Guy Debord designa la naturaleza controladora y abarcadora de la cultura moderna industrial y “posindustrial”. Así, Debord definió el espectáculo no sólo en términos de las relaciones sociales del capitalismo y de su capacidad para subsumir todo dentro de la representación<sup>232</sup>: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino de una relación social entre personas mediatizadas a través de imágenes”. Tales imágenes, en nuestro contexto de abordaje, resultan las imágenes discursivas que encuentran en el monolítico recinto cultural una presencia del Estado-nación, el resultado de un proyecto que vio en las consecuencias de la migración una pústula sobre la imagen de la ciudad y un fuerte contraste entre ésta y Estados Unidos. Mientras la obra de ERRE fue también apropiada como espectáculo por parte de los turistas, mismos que en su momento disfrutaban fotografiar los asentamientos de Cartolandia, para quienes habitamos este lado de la frontera, encontramos en *Century 21* un fósil, un resto, un vestigio, que emergió desde el subsuelo sobre la tierra la cual muestra la imbricación entre nuestro pasado, presente y futuro.

## **Conclusión**

La visibilización propia de *Century 21* fue, entre otras, por lo tanto, la nulificación de una supuesta contradicción, la de un proceso en que el pasado y sus condiciones quedan superadas. La interrupción espacial de *Century 21* fue la de lo profano invadiendo lo sagrado, la de la periferia introduciéndose en el centro, la contigüidad espacial entre dos mundos situados en extremos opuestos pudiendo tocarse mutuamente (he aquí la historia abreviada de México-Estados Unidos). Como mencionamos en la introducción, la obra de arte instalación de ERRE mientras inevitablemente evoca al asentamiento irregular de Cartolandia debido a su ubicación física, no agota su potencialidad en la mera re apertura

---

<sup>231</sup> Amelia Malagamba-Ansótegui y Moore, Sarah J., “A Conversation on Border Art and Spaces” en Katherine G. John-Michael H. Morrissey y Warner, *Border Spaces: Visualizing the U.S.-Mexico Frontera*. (Arizona: University of Arizona Press, 2018), pp. 113-133.

<sup>232</sup> Rosler, *Clase Cultural*, p: 84.

hacia ese periodo particular en la historia de Tijuana. Al introducirse en la oscuridad de su tiempo, visibilizó procesos situados históricamente que ayudan a explicar la actualidad de su pertinencia, tanto en 1994 como su mismo título sugeriría en pleno siglo XXI. Tal como hemos insistido a lo largo del capítulo, nuestro interés se encuentra en el modo en que a través de los materiales de su composición lo expresó.

La solidez de los materiales que constituyen al CECUT, evocativo de la solidez con la que el Estado deseó hacerse presente en el norte del país, contrastan drásticamente con el endeble material que conformó la estructura de la precaria casa de ERRE. La permanencia del recinto cultural, por lo tanto del Estado mismo, opuesta a la efímera casa sostenida con llantas, madera de segunda proveniente de Estados Unidos, robando electricidad del CECUT para habilitar los aparatos electrónicos que de alguna manera conectan los mundos internos de ambos extremos –recordemos la lata de Coca-Cola en su interior- y que duró solamente dos meses. Así, la madera se convierte en más que solo un material de construcción viable debido a su facilidad de acceso en la región, más que un material en la producción de obras de arte, sino un elemento que representa una larga historia de relaciones entre dos países conectados por vínculos geográficos, económicos, culturales; así como la inherente subordinación de uno al otro en relaciones de poder económico, militar, etc.

Sin embargo, queremos destacar que el reciclaje no se da meramente en relación al origen de los materiales con los que se autoconstruye vivienda. No son solamente las llantas cuya asociación al automóvil evoca movilidad, pero que en su función de material de construcción funcionan en contra de su naturaleza de uso al ser utilizados como objetos estáticos, de soporte para prevenir el deslave del terreno circundante; tampoco lo es la madera de segunda que adquiere distintas formas, pero las cuales todas coinciden en improvisar un espacio el cual servirá de hogar para una familia. Nuestra referencia a una estética del reciclaje tampoco se reduce solamente al uso de materiales encontrados, de uso industrial o cualquier evocación al Arte Povera. Nuestra estética del reciclaje alude también al re-uso de retóricas diseñadas para la construcción de representaciones dominantes que busquen significar y enmarcar nuestro aprendizaje de espacios en constante renegociación. Y con ello subsumir la distancia necesaria para una apreciación crítica, produciendo una terrible cercanía la cual absorbe toda experiencia de lo distinto, de lo otro. Debido a ello consideramos el reciclaje participa de las implicaciones del vaivén, en tanto aquella función que determinó su identidad y permanencia

se resquebraja al momento de ser re utilizada. Teniendo como consecuencia un relajamiento con respecto a una impermutabilidad, un esencialismo de sí mismo. Pensamos que el vaivén es por excelencia y antonomasia, un acto liberador que al fluctuar dentro de relaciones espacio-temporales elude la permanencia y la inamovilidad.

Por estas razones reiteramos nuestra afirmación de la contemporaneidad de *Century 21* y, más que eso, la manera en que responde al derecho de exigencia que tiene una comunidad por sobre la comprensión de su arte. Insistiendo también sobre nuestro entendimiento de la comprensión como la apertura de un diálogo, una poetización que no produce en el sentido de producción como laboriosidad cuantificable. Es en esta dimensión que consideramos un abordaje de la obra de ERRE no a pesar, sino gracias al tiempo transcurrido desde su exhibición muestra su pertinencia. Esperamos haber ofertado la posibilidad de comprensión, de modo similar a *Century 21*, en nuestro extenso recorrido a través de la historia de Tijuana. Deseamos concluir este primer capítulo enfatizando el modo en que se entrelaza el pasado, presente y futuro a través de nuestra condición de contemporáneos. Y con ello recordemos el viejo reto del entonces joven filósofo alemán Karl Marx de hacer que las “condiciones sociales petrificadas [...] bailen cantándoles su propia canción”<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Karl Marx, “Contribución a la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel!” en Thomas Bottomore Burton, *Early Writings* (Nueva York: McGraw-Hill, 1964), p: 47.

## Capítulo II: El lugar de *Toy an Horse*: entre espectáculo, juego y sátira en inSITE97

En el horizonte, entonces, en el extremo más alejado de lo posible, se trata de producir el espacio de la especie humana -el trabajo colectivo (genérico) de la especie- a partir del modelo de lo que solía llamarse “arte”; de hecho, todavía se llama así, pero el arte ya no tiene ningún significado al nivel de un “objeto” aislado por y para el individuo.

-Henri Lefebvre

El mundo exterior no debe entrar, por eso las ventanas suelen estar selladas [...] Sin sombra, blanco, limpio, artificial, el espacio está dedicado a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, cuelgan, se esparcen para su estudio. Sus superficies sucias no han sido tocadas por el tiempo y sus vicisitudes [...] El espacio ofrece la idea de que si bien los ojos y las mentes son bienvenidos, los cuerpos que ocupan el espacio no lo son, o son tolerados sólo como maniqués kinestésicos para un estudio más profundo.

-Brian O’Doherty

### Introducción

*Toy an Horse* fue creada por Marcos Ramírez ERRE (1961) y cuatro colaboradores carpinteros: Hugo Josué Castro Mejía (1956), Francisco Javier Galaviz (1952), Armando Páez (1960) y Alejandro Zacarías Soto (1960); todos son mayores que él, pero que forman parte de una generación para la cual la frontera y la creatividad artística se relacionan, así como alimentan mutuamente por medio de sus interacciones. Un colosal caballo de 10 metros de altura situado en medio de los 24 carriles de acceso vehicular a Estados Unidos. A diferencia de la obra *Century 21*, revisada en el capítulo anterior, *Toy an Horse* fue hecho con madera y hierro de primera mano, para recrear la famosa historia de la caída de Troya a manos de los griegos pero lo hace convirtiendo al caballo en un juguete rodante situado en la garita internacional de San Ysidro; para ser precisos, el caballo se encontraba situado justo sobre la línea divisoria entre Estados Unidos y México<sup>234</sup>.

Este capítulo trata de las interpretaciones realizadas por teóricos y críticos de arte sobre esta instalación, que como se verá en la Ilustración 5 fue un caballo troyano, el cual tuvo un

---

<sup>234</sup> El cuerpo curatorial estuvo compuesto por: Jessica Bradley, curadora de Arte contemporáneo en el Art Gallery of Ontario (Canadá), Oliver Dubroise, director de CURARE (México), Ivo Mesquita, crítico independiente y curador (Brasil) y Sally Yard, historiadora del arte. Más adelante detallaremos cómo llegaron a Tijuana.

impacto en la historia del arte regional y que estuvo situada en lo que la PRONAF constituyó 30 años atrás como la puerta de México. Desde la mitología griega el misterio y escepticismo en torno a la figura del caballo troyano tiene como antecedente la fallida profecía de un adivino, el cual predijo que si se lograba introducir el caballo en Troya, ésta se convertiría en la ciudad más grande y poderosa del mundo. Sabemos por medio del relato que la consecuencia de su introducción en la ciudad provocó no su engrandecimiento, sino su colapso.

Sin embargo, y esto lo desarrollaremos a lo largo del capítulo, si bien el caballo de Troya situado en la garita fue intencionalmente vuelto traslúcido como resultado de las demandas de las autoridades estadounidenses, argumentaremos que la filtración de su contenido efectivamente ha cruzado las fronteras - dicho contenido no será un abstracto contenido teórico inherente a la obra de arte- en la forma de pequeñas réplicas del caballo -como las que veremos fueron aparentemente parte inicial del proyecto para ser vendidas en la garita- representadas por los migrantes que al cruzar la frontera al menos simbólicamente buscan recuperar el territorio que fue arrebatado en 1848 a consecuencia del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Como veremos más adelante, el origen de ambos caballos – el de Troya y el situado en la garita internacional de San Ysidro- tendrán como origen un rapto.



*Ilustración 5: vista de Toy an Horse frente a la garita internacional San Ysidro: <https://insiteart.org/insite97#images330-2>, consultado el 13 de marzo de 2021.*

La garita de ingreso a los Estados Unidos se encuentra a 50 metros del territorio estadounidense. Ello permite a sus agentes salir con sus perros a revisar los autos que están a punto de cruzar con la intención de capturar a quien resulte sospechoso, teniendo así un margen de acción dentro del terreno<sup>235</sup>. Sobre esto el arquitecto estadounidense Teddy Cruz señaló como dado que la frontera real está a unos cientos de metros dentro del territorio de los Estados Unidos, la cual queda apenas inscrita en el pavimento por una serie de puntos, desaparece temporalmente, lo que permite a los vendedores deambular de un lado a otro sobre la división política. Sin embargo esta aventura de la imaginación termina cuando nos encontramos con el oficial de inmigración estadounidense cuya semblanza de vigilancia refleja la realidad que hemos creado, una de aislamiento, separación y desplazamiento<sup>236</sup>. De esta manera la frontera “real”, quedaba situado justo debajo del caballo troyano, en donde se encuentra una placa que dice: “Límite entre México y Estados Unidos”, era el caballo de Troya, pero translucido y bicéfalo, señalando una penetración hacia ambos lados<sup>237</sup>. Así, en palabras del artista entrevistado por el sociólogo Valenzuela Arce:

La intención de Estados Unidos de someter por medios económicos a quien se deje, y también ellos saben y conocen nuestras intenciones de buscar un mejor nivel de vida, de migrar y recuperar la dignidad teniendo con qué comer, y teniendo trabajo, y de otros, de pasar mota, pero ellos saben lo que quiere un agente y nosotros de ellos. Esta historia del caballo de Troya es una historia antigua. Ya no puede existir un caballo de Troya cerrado, es un caballo de Troya transparente<sup>238</sup>.

Más allá de la discursividad atribuida al carácter translucido de *Toy an Horse* por parte de ERRE, es importante destacar que por su poder organizativo inSITE logró obtener para

---

<sup>235</sup> Véase como antecedente la así llamada "Operación intercepción", la cual tuvo un solo objetivo: presionar a México en su frontera con Estados Unidos para frenar el paso de indocumentados y narcóticos a como diera lugar. Lo que provocaba un amontonamiento de interminables filas de carros debido a las minuciosas revisiones que hacían las autoridades estadounidenses en 1969. David Piñera, "Consideraciones finales" en David Piñera Ramírez et al., (eds.), *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed. (Tijuana, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), p: 283. Tenemos aquí un importante antecedente a lo que permitió la apreciación prolongada de la obra de ERRE sobre la garita internacional de San Ysidro.

<sup>236</sup> Citado en Fiamma Montezemolo, "Tijuana, becoming rather than being: representando representaciones" en Everardo Garduño (ed.), *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California* (UABC, Mexicali, 2006), p: 85.

<sup>237</sup> ERRE, *Mirando el mundo desde una línea imaginaria*, p: 95.

<sup>238</sup> Citado en José Manuel Valenzuela Arce, *Formas de resistencia. Corredores de poder*, en Néstor García Canclini, José Manuel Valenzuela Arce, *Intromisiones compartidas: arte y sociedad en la frontera México-Estados Unidos* (México: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), pp: 39-40.

muchos artistas una posición privilegiada en cuanto a una valla muy resguardada, aunque algunas propuestas de artistas para proyectos fronterizos tuvieron que ser abandonadas al no obtener los permisos. Para el caso de *Toy an Horse* los organizadores de inSITE tuvieron que comprometerse con el Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos (INS en inglés) de que el caballo no se sellaría completamente para que nadie pudiera esconderse dentro<sup>239</sup>. Para la curadora estadounidense Sally Yard, el arte público se convierte en una “batalla por los permisos” y por consecuencia la instalación debe caer en corrección política<sup>240</sup>. Y en este caso que una pieza de arte instalación no fomente la migración ilegal.

La visibilidad de las intenciones que cada país tiene en su mira hacia el otro, elemento constitutivo de la obra de instalación, fue influenciada por la misma mirada que al ver hacia el sur percibe peligro, una amenaza perpetua que exige la total visibilidad y transparencia. El reconocido antropólogo Néstor García Canclini mencionó sobre la pieza que “la metáfora del caballo de Troya representa mejor el carácter multidimensional de la globalización y lo que la interculturalidad sigue teniendo, en esta época de competencias feroces, de guerra enmascarada”<sup>241</sup>, añadió “también me resulta atractivo el uso de un símbolo universal para dar cuenta de conflictos regionales”<sup>242</sup>.

El propósito de este capítulo es analizar una obra de instalación que siendo de madera no es totalmente una obra de carpintería, tampoco de una escultura. Si bien la madera ha sido un carácter relevante en nuestro abordaje de la producción de ERRE, será importante por lo mismo saber del artista su criterio al momento de elegir este material. Para ERRE “la parte formal me interesa. A menudo trabajo con madera porque soy un hábil artesano con este

---

<sup>239</sup> Kurt Hollander, “Crossover Dreams”, *Art in America* (Estados Unidos), Mayo de 1998 en IA. Véase también la nota periodística de Jorge Luis Berdeja, “La impronta de la frontera en las obras de Tijuana”. *El Universal* (México), 30 de septiembre de 1997 como otra fuente que sustenta la transparencia de la obra de ERRE como resultado de una exigencia de las autoridades estadounidenses para obtener el permiso de exhibición en IA.

<sup>240</sup> Jorge Luis Berdeja, “inSITE 97, “batalla de permisos” por el espacio público”, *El Universal* (México), 29 de septiembre de 1997 en IA.

<sup>241</sup> Néstor García Canclini, *El arte público re-imaginado en la frontera* en Canclini, Valenzuela Arce, *Intromisiones compartidas*, pp: 70-71.

<sup>242</sup> Como señaló Humberto Félix Berumen sobre la metáfora de Tijuana como una que ha dejado de tener relación directa con la realidad. La distinción entre representaciones y símbolos es que la primera señala de alguna manera a un referente, mientras que los símbolos nunca designan la realidad, sino únicamente un sentido o significado. El cuerpo que mantiene unidos ambos extremos del caballo bicéfalo, y por lo tanto establece una co-pertenencia, puede así ser pensado. Humberto Félix Berumen, *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*, 1. ed. (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte : Librería El Día, 2003), p: 372.

material y trabajo en la construcción”<sup>243</sup>. A continuación el capítulo se divide en siete subapartados, en los que discutiremos las condiciones de posibilidad estética de tales representaciones. Para ello, entraremos y saldremos del contexto de Tijuana para explicar las consecuencias y la recepción de la obra de Marco Ramírez ERRE.

### **Sobre la escultura y la instalación: del pedestal al público**

Deseamos destacar algunas características de la escultura para mejor comprender la transición que sucede principalmente durante la segunda mitad del siglo xx en relación a la instalación y su distanciamiento con las nociones modernistas del arte. Solamente esbozaremos algunos puntos relevantes para nuestro abordaje. Fue durante el siglo xviii que la escultura se definió una práctica diferente a la pintura, fue otorgado un estatus de autonomía como el que gozaba ya la pintura. En este período, y continuando durante el siglo xix, la escultura usualmente tomaba la forma de un ideal desnudo modelado en antiguos estereotipos grecorromanos<sup>244</sup>. El académico Alex Potts señaló cómo la idea que la organización formal de una obra tenía una base en los modos distintivos de la aprehensión que provocaba fue posteriormente desarrollada para definir una distinción sistemática dentro de las artes plásticas entre la escultura y la pintura<sup>245</sup>. Potts apuntó a la manera en que la escultura designada como el arte centralmente relacionado con la forma, era en teoría primaria, pero en la práctica adquirió un estatus por debajo de la pintura, no solo porque la pintura tenía medios más formales a su disposición -luz, color y atmósfera, por ejemplo- sino también porque la pintura parecía capaz de captar mejor las apariciones transitorias, mientras que la escultura se veía limitada a la representación de formas fijas<sup>246</sup>.

Encontramos a finales del siglo xix el desvanecimiento de la lógica del monumento, la convención no fue inmutable, toda convención comenzará a fallar. Rosalind Krauss seleccionó dos momentos en particular para evidenciar el movimiento transitorio en la

---

<sup>243</sup> Sandra Wagner, “Artists explore the Tijuana – San Diego border”, *Sculpture* (Estados Unidos), Vol. 17 núm. 2, febrero de 1998 en IA.

<sup>244</sup> Arthur Danto señaló que en la historia el pensamiento sobre el cuerpo humano ha sido: en el siglo xvii los modelos disponibles eran los relojes, mientras en el siglo xviii y xix eran mecanismos de autorregulación, como los motores de vapor, hoy en día los modelos son los ordenadores Arthur C. Danto, *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós, 2013), p: 96.

<sup>245</sup> Primero por Herder en un ensayo titulado “Escultura” publicado en 1778 y luego, con mayor influencia, en la “Estética” de Hegel. Alex Potts, *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist* (New Haven: Yale University Press, 2000), p: 2.

<sup>246</sup> Alex Potts, *The sculptural imagination*, p: 3.

escultura: 1) las *Puertas del infierno* del escultor francés Auguste Rodin, 2) su estatua de Balzac, ambas concebidas como monumentos. En 1880, Rodin recibió el encargo de las puertas para un futuro museo de artes decorativas; en 1891 le encargaron un monumento en memoria del genio literario para su ubicación en París<sup>247</sup>. Krauss anota como el fracaso de estas obras como monumentos es visible en tanto pueden encontrarse múltiples versiones de las mismas en museos de distintos países<sup>248</sup>, pero sobre todo en que no hay una versión en su ubicación original, siendo que ninguno de los encargos fue llevado a cabo<sup>249</sup>. Tal condición negativa del monumento situó a la escultura moderna como un espacio idealista que explorar, ámbito ajeno al proyecto de representación temporal y espacial, el cual tuvo su auge durante los inicios del siglo XX, pero que tras ser explotado comenzó su declive para la década de 1950.

En la década de 1960 con las tendencias del Minimalismo, del Arte Povera y del Neo-Dada, la tridimensionalidad en el arte inició a ocupar una posición central dentro del imaginario visual del mundo moderno artístico. El entonces problemático estatus de la escultura como una práctica artística que debía separarse de la pintura deja de ser una problemática relevante en los círculos contemporáneos del arte. Dicho cambio fue de la mano con la disolución de la noción modernista de la escultura como la encarnación de la forma plástica, así como con el énfasis en la instalación y el énfasis en el involucramiento del espectador<sup>250</sup>. Krauss aludió a la manera en que categorías como escultura y pintura han sido estiradas, retorcidas en una increíble demostración de elasticidad, evidenciando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa<sup>251</sup>; de este modo tenemos una escultura que ya no está circunscrita por un ideal monumentalizador o clasicista, o por un culto modernista al objeto artístico autónomo. Ahora se veía que la escultura se ocupaba de espacios, ambientes y ensamblajes de objetos. En cierto modo se

---

<sup>247</sup> Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, p: 285.

<sup>248</sup> El Museo Jumex, ubicado en la Ciudad de México cuenta con unas Puertas del infierno las cuales se localizan de frente al entrar al museo.

<sup>249</sup> Krauss señaló también que su fracaso se pone de manifiesto en la propia superficie de las obras: las puertas fueron labradas y antiestructuralmente incrustadas hasta el punto que su superficie revela su condición inoperante; mientras la estatua de Balzac fue realizada con tal grado de subjetividad que el mismo Rodin creyó que jamás llegaría a ser aceptada. Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, p: 285.

<sup>250</sup> Una nueva noción expandida de visión que resultó: ya no solo una mirada incorpórea, sino un proceso que involucra al espectador cinética, espacialmente, intelectualmente, así como visualmente. Alex Potts, *The sculptural imagination*, p: 3.

<sup>251</sup> Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, p: 281.

había convertido en una pintura que se ha trasladado a tres dimensiones, con el marco extendido para abarcar al espectador. Krauss concluyó que con ello se superó la lógica del monumento y se entró en lo que denominó “su condición negativa”, una deslocalización, una pérdida de lugar. Como reacción ante tal pérdida, mediante la fetichización de la base, la escultura se extiende hacia abajo hasta absorber el pedestal y separarlo de su ubicación; y “a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura representa su propia autonomía”<sup>252</sup>.

Potts anotó cómo en la transformación de la escultura en la década de 1960 y 1970 lo más significativo no fue la constitución abstracta del objeto artístico, sino el rechazo ante la expectativa de que el objeto artístico deba comandar la atención a través de la integridad interna de su forma. Encontramos en artistas minimalistas como el estadounidense Carl André un distanciamiento del concepto “objeto” debido a su carga historio-conceptual como algo cerrado y auto contenido, en favor de la caracterización de la obra como “lugar” para describir su trabajo. Un objeto Minimalista, en particular, ya no representaba una estructura interna lo suficientemente densa como para ser visto como un correlativo formal de una figura, mucho menos como encarnación de una subjetividad humana<sup>253</sup>. Se había producido un alejamiento del formato en el que un único objeto autónomo centraba la contemplación del espectador. El objeto artístico centrado, atrapado por la mirada descorporeizada se transformaba en un espacio disperso:

A lo largo de varios cambios en la imaginación escultórica moderna, la inestabilidad del encuentro del espectador con una obra tridimensional ha sido parte integral de cualquier poder afectivo y conceptual que pudiera tener, así como de cualquier resistencia que pudiera ofrecer a ser consumido<sup>254</sup>.

La escritora estadounidense Erika Suderburg en su introducción al libro *Space, Site, Intervention* aludió a la compleja y rica herencia de la que emerge la instalación como

---

<sup>252</sup> Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, p: 285.

<sup>253</sup> Una de las figuras centrales del movimiento minimalista fue el artista estadounidense Donald Judd, su definición del objeto minimal como un “objeto específico” con capacidad de “no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas”. Téngase presente la teoría de la antifirma de Robert Morris, la cual supone el fin del arte como representación, en tanto el arte ya no concluye en un producto acabado. En las obras minimalistas su significado semántico se reduce al manejo de códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales. Los significados se ven reducidos a una mínima expresión paralela a sus reducciones sintácticas. Eugenio Garbuno Aviña, *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), pp: 104-105.

<sup>254</sup> Alex Potts, *The sculptural imagination*, p: 23.

práctica artística. Entre la multitud de actividades que anteceden a la instalación destacamos: la arquitectura *douce* (arquitectura suave), escenografía, el jardín Zen, acontecimientos, bricolaje, *son et lumière*, espectáculos, ferias mundiales, arquitectura vernacular, proyecciones multimedia, jardines urbanos, santuarios, *Land art*<sup>255</sup>, terraplenes, Arte Povera, *follies* y los Ambientes visionarios de “artistas populares (*folk*)”<sup>256</sup>. Suderburg caracterizó a los trabajos de instalación como aquellos que intentan interactuar con lo espacial, lo visual, lo ambiental dentro del plano de la percepción y la interpretación. En palabras de la historiadora del arte británica Claire Bishop, el arte de la instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que se dirige directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. En lugar de imaginar al espectador como un par de ojos incorpóreos que examinan la obra desde la distancia<sup>257</sup>, el arte de la instalación presupone un espectador encarnado cuyos sentidos del tacto, el olfato y el sonido están acentuados como su sentido de la visión. Es pertinente destacar que esa visión se encuentra intervenida por factores externos. El artista y crítico Brian O’Doherty (Patrick Ireland) señaló como el marco que encuadra las pinturas deja de ser el único marco presente, siendo la institución misma que lo exhibe, así como el condicionamiento de los modos propios de relacionarnos con el objeto artístico, un marco que define los parámetros desde los cuales

---

<sup>255</sup> Su máximo representante el artista estadounidense Robert Smithson asumió una posición de liderazgo en el movimiento conocido como *Land art*. Un movimiento en el que sus miembros (entre los que destacaron Richard Long, Michael Heizer y Dennis Oppenheim) pretendieron liberarse totalmente de los estudios y las galerías imponiendo inmensas marcas de formas geométricas, excavaciones y estructuras de tierra sobre desiertos remotos, llanuras y altiplanos. Crow, *El esplendor de los sesenta*, p: 172.

<sup>256</sup> Erika Suderburg, (ed.), *Space, site, intervention: situating installation art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p: 2.

<sup>257</sup> El historiador de arte alemán Erwin Panofsky argumentó que la perspectiva del Renacimiento colocaba al espectador en el centro del hipotético “mundo” representado en la pintura; la línea de perspectiva, con su punto de fuga en el horizonte de la imagen, estaba conectada a los ojos del espectador que estaba frente a ella. Se entendió que existía una relación jerárquica entre el espectador centrado y el “mundo” de la pintura que se extendía ante él. Por lo tanto, Panofsky equiparó la perspectiva renacentista con el sujeto cartesiano racional y autorreflexivo (“pienso, luego existo”). Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Reprinting of the ed. 2005 (London: Tate Publ, 2012), p: 11.

interactuamos con la obra de arte<sup>258</sup>. La insistencia en la presencia literal del espectador es posiblemente la característica clave del arte de la instalación<sup>259</sup>.

El arte instalación es un trabajo que emergió ante el colapso de la especificidad del medio y los límites que habían definido a las disciplinas artísticas iniciando la década de 1960. De ahí que desde entonces el arte instalación buscó romper radicalmente con el paradigma tradicional de la pintura y la escultura en relación con la triada: artista – obra de arte – espectador<sup>260</sup>: en lugar de hacer objetos autónomos, los artistas comenzaron a trabajar en localizaciones específicas, donde todo el espacio era tratado como una situación única en la que el espectador entra. Continuando con O’Doherty, si la galería de arte modernista del cubo blanco, la cual exhibía pinturas, excluía por lo tanto el paso del tiempo, entonces la instalación brindaría la entrada del tiempo al espacio de la galería; si la galería modernista excluía al cuerpo privilegiando al ojo, entonces la instalación se orientaría hacia el cuerpo.

El sitio específico se deriva de la delimitación y el examen del sitio de la galería en relación con el espacio no confinado por la galería y en relación con el espectador. Como terminología discursiva, el [arte de] sitio específico está única y precisamente enraizado dentro del modernismo euroamericano occidental, nacido, por así decirlo, alojado entre nociones modernistas de progresividad liberal y tropos radicales tanto formales como conceptuales. Es el reconocimiento por parte de los artistas minimalistas y de terraplenes de las décadas de 1960 y 1970 de que el "sitio" en sí mismo es parte de la experiencia de la obra de arte<sup>261</sup>.

La instalación es la forma sustantiva del verbo instalar, el movimiento funcional de colocar las obras de arte en el vacío “neutral” de la galería o el museo. En las décadas de 1960 y 1970 se centró en espacios de arte institucional y espacios públicos que podrían

---

<sup>258</sup> O’Doherty señaló un cuadro de 1831-1833 de Samuel F.B. Morse del interior del Louvre en el que se cuelgan cuadros en el típico estilo de salón, apiñados en la pared desde el suelo hasta el techo. En esta configuración, el espacio de la pared de la galería se divide jerárquicamente, pero aparte de eso, es irrelevante para las pinturas que se colocan en él. Es irrelevante porque cada pintura es un universo autónomo. Con un sentido ilusionista del espacio creado por cualquier dispositivo óptico que pueda emplear el pintor, como la perspectiva de un solo punto o la perspectiva atmosférica, estas pinturas se convierten en espacios que se abren al espectador y piden ser explorados por los ojos. Monica E. Mctighe, *Framed Spaces: photography and memory in contemporary installation art, Interfaces: studies in visual culture* (Hanover: Dartmouth College Press, 2012), p: 25.

<sup>259</sup> Bishop, *Installation Art*, p: 6.

<sup>260</sup> Pensamos en el ejemplo de *Las señoritas de Aviñón* (1907) del pintor español Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), tal como lo analizó Hal Foster: “Picasso desvelaba la fijeza de la posición del espectador tal como la establece la perspectiva monocular en la que se basaba la pintura occidental, y, al reestructurarla como petrificación, la demonizaba [...] Picasso trastoca esta tradición”. Hal Foster, *Art since 1900*, 2nd ed. (Nueva York: Thames & Hudson, 2011), p: 82.

<sup>261</sup> Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation* (Florence: Taylor and Francis, 2013), p: 4.

modificarse mediante la “instalación” como acción. La “instalación” es, pues, la forma de arte que toma nota de los perímetros de ese espacio y lo reconfigura<sup>262</sup>. El artista Robert Morris llamó “estructuras primarias” en referencia a la necesidad de que la obra de arte sea reactiva al sitio en que es colocada, informada por sus contenidos y materiales, sean estos producidos “industrial”, “natural o conceptualmente”<sup>263</sup>. Tenemos con la reivindicación del cuerpo que acontece con el arte instalación un claro distanciamiento del perspectivismo renacentista, el cual da primacía al ojo descorporeizado, con ello la importancia de la capacidad del cuerpo que es capaz de moverse a través del espacio culturalmente condicionado en un proceso dialéctico que interviene en la composición de ambos.

Habiendo realizado una indagación general en torno a la historia de la escultura y su relación con el arte instalación, queremos ahora aterrizar este conocimiento en la historia del arte en Baja California. Para ello deseamos referir al prólogo del libro *Blancos Móviles* del emblemático artista Rubén García Benavides por parte del académico Alejandro Espinoza quien argumentó un punto similar al nuestro cuando reconoce que hemos dado primacía a la singularidad de las obras de arte locales, pero “no hemos indagado en torno a su capacidad para insertarse en la historia, como productos de una cultura y un tiempo determinados, independientes del sitio donde se produjeron”<sup>264</sup>. Es menester aclarar que con este señalamiento sus intereses están centrados en una introducción del arte producido localmente en una universalidad mayor que sería el arte histórico – un arte caracterizado por un movimiento guiado acorde a una narratividad que Danto estudió de manera minuciosa-; mientras reconocemos lo rico y fértil de este enfoque, deseamos aclarar que nuestra concordancia se encuentra sobre todo en la independencia del sitio donde se produjo.

Permítasenos aclarar, resultará contradictorio a primera impresión decir esto viendo el enfoque que hemos otorgado en nuestro abordaje a la historia de los espacios que primero formaron parte de Tijuana y luego de una obra de arte instalación, empero, nuestro abordaje jamás ha pretendido reducir las obras de arte instalación a las condiciones materiales de su espacio físico, ni a las determinaciones discursivas de su pertenencia a un espacio simbólico.

---

<sup>262</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 4.

<sup>263</sup> Tal reorientación de la experiencia perceptual del arte por el espectador, quien en su mismo movimiento a través de los espacios producidos en la intromisión de la obra de arte de sitio, convierte al espectador mismo en el sujeto de la obra de arte. Kaye, *Site-Specific Art*, p: 5.

<sup>264</sup> Rubén G. Benavides, *Blancos móviles* (Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California: Instituto de Cultura de Baja California : Fundación Pedro F. Pérez y Ramírez, 2008), p: 12.

El énfasis dado a estas condiciones históricas son de suma importancia para comprender la capacidad de una obra de arte instalación justo por provocar un extrañamiento y fomentar una experiencia que desarraigue de su cotidianeidad práctico-discursiva; sin embargo la búsqueda por un origen es tan absurda al momento de desear explicar tanto a Tijuana como al impacto producido por una obra de arte instalación<sup>265</sup>. Es desde este punto en que concordamos con la sagaz afirmación de Alejandro Espinoza.

Deseamos ahora pasar del prólogo al contenido, hacia las indagaciones del artista mismo Rubén García Benavides para esclarecer el posible nexos entre la condición histórica del medio artístico de la escultura y la instalación desde sus representantes en el territorio fronterizo mexicano. El auge de arte instalación durante la década de 1990 sería debatible atribuirlo a la influencia y participación de Estados Unidos en eventos justo como inSITE. Acorde a Benavides, comparado con la pintura, la escultura ha sido una disciplina escasa en el área fronteriza mexicana. Sin embargo destacó la presencia de algunas figuras notables de la disciplina escultórica, destacando la del arquitecto Jaime Brambila Salgado, quien en el campo de la escultura ganó cuatro veces consecutivas la Bienal Plástica de Baja California<sup>266</sup>. Otra razón por la que consideramos pertinente la mención del arquitecto Salgado es debido a su práctica artística la cual “se apuntala por lo regular en el aprovechamiento, en el reciclar la madera comercial: tablas, barrotes, tarugos, molduras, etc.”<sup>267</sup>. Notamos que el reciclaje de imágenes, de retóricas y metáforas, así como de material de construcción se mueve en un vaivén entre la práctica artística, académica y la de autoconstrucción de vivienda.

Si hemos apuntado hacia la importancia del Minimalismo en la década de 1960, la desintegración en la especificidad del medio, así como los recurrentes ataques ante la integridad pulcra de los espacios artísticos (museos y galerías), Benavides señaló oportunamente hacia la misma dirección. Atribuyó en parte al impacto de una obra de arte instalación la presencia del objeto, de modo descriptivo alude al contraste entre una sala de

---

<sup>265</sup> Este tipo de enfoques fundamentados en el origen resultan, por inherencia, replicando oposiciones binarias basadas en jerarquías. En el caso del de Tijuana hemos ahondado en este punto, sobre las consecuencias en el arte deseamos destacar que reproduce la mitificación de la idea de una originalidad opuesta a una copia o falsificación, así como la figura de un individuo inspirado que crea desde su genialidad. Mitificaciones que las vanguardias del siglo XX buscaron desmentir. Véanse los *readymade* de Duchamp, las pinturas collage de Picasso, el *art brut* de Jean Dubuffet, por mencionar algunos.

<sup>266</sup> Jaime Brambila Salgado es autor del Museo Universitario de Mexicali y de la Galería de Arte del campus Tijuana UABC. Es importante destacar la importancia de estos recintos para Baja California siendo que su fin primario es para la exposición de obras artísticas. Benavides, *Blancos móviles*, p: 212.

<sup>267</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 213.

piso de madera de encima ocre claro, impecablemente limpio, del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y un cerco en zigzag con 36 vigas de madera de 12”x12” por 3’ de longitud instalada por el artista minimal Carl Andre. La presencia de un objeto descontextualizado le permite emerger fuera de marcos donde es fácilmente asimilable como una experiencia cotidiana<sup>268</sup>. En palabras del mismo Benavides:

La potencialidad del arte instalación se encuentra allí, en su poder de comunicar, recrear, trasladar ambientes y escenarios a lugares comunes en donde el público acostumbra estar, pasear, convivir. En este caso, en el arte instalación, las salas de los museos como lo era en los setenta del siglo pasado, resultan hoy anacrónicas, sin que por ello los museos y galerías tradicionales dejen de ser puntuales en la exhibición de toda posibilidad creadora de los artistas de ayer y de hoy<sup>269</sup>.

Mencionó un punto con el que hemos concordado con anterioridad, esto es que el arte instalación se suele utilizar como pretexto para enviar mensajes de todo tipo: político, social, ambiental, con cierta frecuencia el artista confundiendo esta forma de expresión con discursos de antagonismo. Añadió “las propuestas verdaderamente novedosas e innovadoras no son por lo regular una instalación que tenga carácter de discurso político y de antagonismos ideológicos”<sup>270</sup>. Aclaramos que nuestra aceptación de la crítica realizada por parte de Benavides se centra en una relación de arte-política que trasciende la superficialidad de una denuncia y apunta hacia la reconfiguración de las condiciones que propician este ordenamiento de lo sensible.

Benavides señaló una importante distinción al separar el arte instalación de una escultura urbana (que sería lo que Larry Herzog tenía en mente en su apoyo al arte público y su deseo por estetizar la frontera entre México y Estados Unidos). Benavides junto con Carlos Coronado, Juanita Valdez y Ruth Hernández participaron en la segunda edición de inSITE con una instalación a base de figuras humanas trabajadas en alambión. Fueron ocho figuras

---

<sup>268</sup> Sobre el carácter efímero de este tipo de arte, deseamos destacar la observación que realizó el teórico Peter Bürger sobre las subversiones del *readymade* duchampiano. Anotó que una vez que la subversión es institucionalizada, ésta pierde su carácter contestatario, de modo que obras de índole similar posteriores carecen del poder evocativo a un *shock* o ataque. De ahí que no deseamos pensar a las obras de arte instalación como solamente reducidas a un efímero ataque previamente subsumido dentro de una lógica discursiva institucional, sino con los efectos que producen sobre los espacios naturalizados bajo las fuerzas simbólicas que los hacen lugares de la cotidianidad y la momentánea confrontación con una experiencia no reducible a lo práctico o teórico.

<sup>269</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 253.

<sup>270</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 253.

de alambión instaladas en la banqueta de los jardines del Instituto de Servicios Educativos y Pedagógicos (ISEP), Tijuana, la cual fue definida por el mismo Benavides como un fracaso. Tal fracaso en parte resultó de no haber aprovechado la potencialidad del arte instalación y por lo tanto “perder el espacio y desperdiciar la oportunidad de explorar lo insólito, lo sorprendente que pudiera ser todo proyecto de arte instalación”<sup>271</sup>. Su exploración ante el arte instalación concluyó de manera optimista, al afirmar desde el naciente siglo XXI, que “sus posibilidades son infinitas”<sup>272</sup>. Lo definió como una forma de expresión liminal, fluctuando entre arte instalación y arte tierra (*Land art*), entre arte objeto y escultura, entre arte instalación y arte conceptual. Este ir y venir, condición liminal, no solo se opone a una rígida y distintiva manera de acercarnos a diferentes expresiones artísticas, sino a los espacios y los contratos sociales que los sustentan. Pero, pasando del ojo parlante y del arte retiniano, como Duchamp solía llamarlo, a la encarnación de un cuerpo móvil, dinámico, dotado de más sentidos que solo la vista, surge la pregunta: ¿Cuál es la relación entre el cuerpo, el espacio y el lugar?

### **Entre el espacio y el lugar**

En su reconocido texto *The lure of the local*, la artista y activista estadounidense Lucy Lippard definió al lugar como “una porción de tierra / ciudad / paisaje urbano visto desde el interior, la resonancia de un lugar específico que es conocido y familiar”<sup>273</sup>. De este modo el lugar, opuesto al espacio, conlleva una tradición esbozada previamente, la cual ejerce influencia sobre los modos en que uno recorre, identifica, relaciona ante el recorrer de los espacios que identifica como lugares. Siendo así, la obra de arte instalación bien ocupa un espacio físico, así como es situada dentro de lugares que forman parte del concepto de aquellos que lo habitan, sea de modo permanente o temporal, es justamente en el contacto que establece la obra de arte instalación con el lugar propiamente intervenido culturalmente por medio de procesos de significación e identificación. Como lo diría el historiador francés Michel De Certeau:

---

<sup>271</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 254.

<sup>272</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 258.

<sup>273</sup> Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society* (Nueva York: New York Press, 1997), p: 7.

Un espacio existe cuando se toman en consideración vectores de dirección, velocidades y variables de tiempo. Por tanto, el espacio se compone de intersecciones de elementos móviles. En cierto sentido, está activado por el conjunto de movimientos desplegados dentro de él. El espacio se da como el efecto que producen las operaciones que lo orientan, lo sitúan, lo temporalizan y lo hacen funcionar en una unidad polivalente de programas conflictivos o proximidades contractuales. Desde este punto de vista, en relación con el lugar, el espacio es como la palabra cuando se pronuncia [...] En definitiva, el espacio es un lugar practicado<sup>274</sup>.

Existe una coincidencia entre lo que De Certeau llamó cartografía y lo que el académico Nikos Papastergiadis, en relación al lugar y al arte, abordó desde la topografía. Papastergiadis mencionó que mientras “el arte que ha venido de un lugar, y que se refiere a un lugar, debe reconocer también su propio exilio. Se va, no se queda atrás, pero el éxito de su movimiento es agridulce”; esto con la intención de afirmar la imposibilidad del arte para representar plenamente un lugar. Para Papastergiadis la topografía<sup>275</sup>, en lugar de querer narrar las historias de aquello que sucedió en un lugar, se encuentra más interesado por las huellas o vestigios que permanecen en un lugar. Como correctamente señaló Papastergiadis, los artistas han usado lugares específicos no como una superficie plana, una tabula rasa, sobre la cual puedan llevar a cabo su actividad artística, sino como un sitio activo, reconociendo el papel constitutivo que las fuerzas espaciales desempeñan en nuestra vida cotidiana. De ahí que la intervención artística sobre los lugares, como hemos señalado, no es simplemente una imposición de un sentido que carga de manera inmanente la obra en sí, sino una reacción producida al intervenir el fluir de las prácticas cotidianas que continuamente producen y reproducen un lugar como espacio significativo.

Si bien hay un vaivén entre el ir y el venir, entre la renovación y la continuidad constante, nos gustaría recurrir a la postura de la académica Monica McTighe sobre la relación entre el marco institucional y la obra de arte instalación para enfocarnos en los procesos de enmarcar la comprensión de los lugares, así como las posibilidades de transgredirlos, alterarlos,

---

<sup>274</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: Univ. of California Press), p: 20.

<sup>275</sup> El objetivo de esta disciplina es proporcionar un análisis detallado de la superficie de un paisaje y construir una historia de su formación a partir de los signos residuales que están contenidos dentro de su propio volumen. Implica tanto la observación como la excavación. Para Nikos Papastergiadis, lo topográfico implica al arte tanto que trata del papel imaginario como geográfico de un lugar. Como tal, cree que esto puede ofrecer nuevos conocimientos sobre la relación entre el arte y el lugar. Nikos Papastergiadis, “Spatial Aesthetics: Rethinking the contemporary” en Terry Smith, Okwui Enwezor, y Nancy Condee, (eds.), *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008), p: 372.

desnaturalizarlos. Acorde a McTighe, la obra de arte instalación siempre apunta hacia las condiciones que la enmarcan, y es debido a que tales situaciones y condiciones varían con cada sitio e institución que habita, la obra de arte instalación continuamente apunta hacia su cambiante identidad. Como notó Kaye, aquí el sitio funciona como un texto perpetuamente en proceso de ser escrito y leído, “entonces el intento mismo de la obra específica del sitio por establecer su lugar estará sujeto al proceso de deslizamiento de página, aplazamiento e indeterminación en el que se constituyen sus signos”<sup>276</sup>.

Los aparatos que interrumpen la exposición o el espacio privado juegan un papel importante en esta definición de instalación como una máquina de realineación. *Mile of string* de Marcel Duchamp se diseñó para impedir la visualización de las pinturas en la exposición surrealista de 1942 en Nueva York. Su instalación hizo imposible la visualización normativa del objeto de arte, y solo destruyendo literalmente *Mile of string* podría el espectador recuperar la relación tradicional entre espectador y objeto<sup>277</sup>. Buren propuso que el sitio no solo debe revelarse como implicando la identidad del objeto de arte, sino que el objeto debe actuar como un espejo crítico del suelo sobre el que se encuentra<sup>278</sup>. Para Buren cada lugar imbuye (formalmente, arquitectónicamente, sociológicamente, políticamente) con su significado el objeto exhibido ahí, propone que para revelar este límite, el objeto presentado y el lugar en que es exhibido deben dialécticamente implicar al otro.

### **inSITE97: entre lo privado y lo público**

La tercera edición del evento artístico-cultural inSITE llevó como título “Tiempo privado en espacio público”. Esta fue la segunda edición siendo un evento propiamente binacional, se llevó a cabo del 26 de septiembre al 30 de noviembre de 1997 en las ciudades de San Diego y Tijuana respectivamente<sup>279</sup>. Dos ciudades divididas por una frontera internacional, la cual viven de modo diametralmente opuesto; sin embargo, comparten algunas características, entre las cuales es que ambas se encuentran alejadas del centro político y no forman parte de

---

<sup>276</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 184.

<sup>277</sup> Suderburg, *Space, site, intervention*, p: 12.

<sup>278</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 191.

<sup>279</sup> En Estados Unidos se inauguró el viernes 26 de septiembre con un evento local hasta la medianoche, seguido por el performance de la reconocida artista estadounidense Laurie Anderson titulado *The speed of darkness* en el edificio de la Reincarnation Project, mientras el sábado 27 de septiembre la inauguración en Tijuana fue celebrada con un concierto gratuito en el Centro Cultural Tijuana. Blanca Ruíz, “Cabalga el arte la frontera”. *Reforma* (México), 26 de septiembre de 1997 en IA.

los referentes artísticos históricamente relevantes de su país como: el Instituto de Arte de Chicago, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Bellas Artes en Boston y más recientemente el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Nuevo León.

A pesar de estas significativas diferencias entre ambas ciudades y realmente ambos países, incluso la distancia con su respectivo centro político no implicó una ausencia de éstos en la promulgación del evento. Tanto el entonces presidente mexicano Ernesto Zedillo (1994-2000) miembro del Partido Revolucionario Institucional (PRI), como el presidente estadounidense William Clinton (1993-2001) miembro del Partido Demócrata, anunciaron su presencia a través de mensajes de apoyo por medio de intermediarios. Ambos mensajes estuvieron permeados por un reconocimiento, si bien lingüísticamente nada más, en la importancia de la cultura para producir un acercamiento propio del reconocimiento de las diferencias que caracterizan a cada país. Cabría mencionar, son diferencias que suelen ser enmarcadas dentro del marco cultural, mas no económico o político. El presidente Zedillo, a través del subsecretario de Cooperación Internacional, Javier Treviño Cantú, expresó:

El gran aliento que está cobrando el mutuo interés entre mexicanos y norteamericanos se constata con claridad en la región Tijuana-San Diego. En esta zona de nuestra frontera – caracterizada por su pluralismo cultural- hay una vibrante creatividad que se refleja en muy innovadoras formas artísticas y que –de hecho- está convirtiéndose en un atractivo modelo de comunicación y cooperación binacional y de integración entre las comunidades de México y Estados Unidos<sup>280</sup>.

Es relevante enfatizar que el Plan Nacional de Desarrollo (1995-2000), el cual estuvo presente durante la presidencia de Zedillo, propuso aumentar la capacidad de respuesta de las representaciones en el exterior para la defensa y promoción de los intereses políticos y económicos del país, y para la difusión de la cultura nacional en el exterior. Algunas de las exposiciones que se formaron con esta intención fueron: “Teotihuacán: una ciudad cosmopolita del México Antiguo” presentada primero en Portugal y posteriormente en Colombia; “Grandes maestros del arte moderno mexicano” en Japón; “José Clemente Orozco” en Estados Unidos; “Miradas Cruzadas”, Frida y Diego en Francia; entre otras. Veremos en la cultura una importante herramienta para la expresión de interés de índole económico, así como político, situación que devela la posición de la cultura, y aquellos que

---

<sup>280</sup> Blanca Ruiz, “Acerca la cultura a México y EU”. *Reforma* (México), 27 de septiembre de 1997 en IA.

la conforman, como un recurso retórico, ejemplificado a la perfección en las finalidades del TLCAN en su apertura al flujo de mercancías y no personas.

En el caso del mensaje otorgado por el fiscal federal de San Diego, Alan Barsin, el Mandatario de Estados Unidos llamo a inSITE una “aventura visionaria”. Una colaboración que intentó explorar el desafiante y auténtico contexto de la frontera entre México y Estados Unidos con un gran éxito debido a la cooperación binacional sin precedentes en sus respectivas historias. Tal es la percepción sobre el papel de las artes en la promoción cultural como herramienta de uso para intereses de índole económica o política, que durante el período de 1997-1998 el presidente Clinton propuso un incremento de 136 millones de dólares dirigidos hacia el presupuesto del Fondo Nacional de las Artes (NEA en inglés), - institución federal que proporcionó un subsidio de 20,000 dólares a Installation gallery para la edición de inSITE<sup>281</sup>. La connotación económica nunca está alejada incluso de los discursos alrededor de eventos artísticos como inSITE. Evidencia de lo anterior podemos encontrarlo en las palabras de Clinton, quien dijo sobre los cambios en las dinámicas entre ambos países “una frontera que promete y de forma rutinaria entrega grandes dividendos de inversiones que resultan de esta integración regional [interpretando nosotros que ello refiere a una integración económica bajo claras jerarquías aventajando a Estados Unidos por sobre México]”. Clinton añadió sobre inSITE que mostraba el camino: “San Diego y Tijuana – respectivamente, la sexta ciudad más grande de los Estados Unidos y Tijuana, la cuarta más grande de México presentan la metrópolis binacional más grande de nuestros dos países<sup>282</sup>.”

Dejando de lado la discursividad en torno a inSITE, el evento en sí abarcó el trabajo de 42 artistas<sup>283</sup> de 11 países<sup>284</sup>, cuyos trabajos fueron exhibidos en 25 distintas ubicaciones en ambos lados de la frontera, además de incluir la participación de 26 instituciones

---

<sup>281</sup> Preston Turegano, “9 groups share \$700,000 in NEA grants”, *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), 7 de abril de 1997 en IA.

<sup>282</sup> Ruiz, “Acerca la cultura a México y EU”, 27 de septiembre de 1997 en IA. Esta idea ya ha sido desmentida por el investigador peruano Tito Alegría en su texto sobre la metrópolis transfronteriza.

<sup>283</sup> Los organizadores estipularon que al menos una cuarta parte de los participantes fueran de México; sin embargo, los curadores pudieron trabajar en contra de la estricta cuota y agregar un alcance internacional a la selección. La parte mexicana de la organización inicialmente se opuso pero luego cedió, ya que: Francis Alÿs, Melanie Smith y Thomas Glassford estaban entre los más importantes de México en ese entonces Hollander, “Crossover Dreams”, Mayo de 1998 en IA.

<sup>284</sup> Los once países fueron: México, Estados Unidos, Canadá, Cuba, Jamaica, Brasil, Republica Dominicana, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina. Jorge Luis Berdeja, “Cuarenta y dos artistas de once países en inSITE’97”, *El Universal* (México), 30 de julio de 1997 en IA.

gubernamentales y otras no lucrativas<sup>285</sup>. Consideramos pertinente mencionar la medida en este respecto que caracterizó la edición de 1997, opuesta a la de 1994, la cual constó con el apoyo de 38 instituciones patrocinando 74 proyectos. Esta edición de inSITE fue organizada por Installation y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en colaboración con el consulado general de México en San Diego, el XV ayuntamiento de Tijuana, el Gobierno del Estado de Baja California. Sobre lo que implicó la colaboración bilateral para el desarrollo del evento la directora ejecutiva del lado mexicano Carmen Cuenca mencionó:

Por vez primera se establece una bilateralidad en la toma de decisiones, la organización y en la utilización de recursos – que no se ha alcanzado en ningún otro ámbito-; sin duda, esto significa un cambio en la forma de organizar un proyecto de estas características, que involucra a las instituciones gubernamentales y privadas de los dos países<sup>286</sup>.

Con fondos de corporaciones internacionales, nacionales y locales, así como de varias fundaciones, los organizadores pudieron armar un presupuesto operativo de \$ 1,5 millones de dólares<sup>287</sup> - 493,000 viniendo del lado mexicano- para gastar durante tres años en costos administrativos y operativos, un tercio de esto para educación y actividades comunitarias- y la publicación de un catálogo bilingüe que apareció un año después del cierre de la muestra<sup>288</sup>. La coordinación del evento fue, por parte de México, la gestora cultural Carmen Cuenca, mientras que por Estados Unidos fue el promotor de arte Michael Krichman; Alejandra de la Paz quien estuvo a cargo de actividades exteriores por parte del

---

<sup>285</sup> El soporte principal para inSITE97 provino de: Aeroméxico; la tienda de autoservicio AM / PM, México; Consejo de Artes de California, una agencia estatal; La Fundación Rockefeller, la Fundación Andy Warhol para las Artes, entre otras instituciones para las artes. Jorge Alberto Castillo, “inSITE97: La exposición presentará al público 42 proyectos que abarcan de lo impredecible a lo sublime”, *Hispanos Unidos* (San Diego), 7 de agosto de 1997 en IA.

<sup>286</sup> Carmen Cuenca citado en Leticia Sánchez, “Consolida ‘inSITE’ relación bilateral”, *Reforma* (México), miércoles 30 de julio de 1997 en IA.

<sup>287</sup> La fundación Bank of America otorgó a inSITE97 una subvención de 20,000 dólares. Además recibió una subvención de \$50,000 de la fundación Rockefeller, \$23,000 del fondo para la cultura de Estados Unidos / México y un total de \$400,000 en donaciones privadas. Por parte del INBA se mencionó que aportó 100,000 dólares. La nota mencionó que fueron \$700,000 pero no podemos precisar de donde salieron los otros \$107,000 dólares. Joley M. Cornett, “Money Minders”, *San Diego Daily Transcript* (San Diego), Noviembre 21 de 1996 en IA.

<sup>288</sup> Creemos que el resto del dinero provino del gobierno federal mexicano a través del CONACULTA e INBA. “Crossover Dreams”, Mayo de 1998 en IA. Michael Krichman señaló una significativa diferencia en la estructura de apoyo a las artes entre ambos países, en México hay un apoyo público significativamente mayor a las artes en general. Collette Chattopadhyay, “The Many Faces of Public Spaces: InSITE”, *World sculpture news* (Asia), Vol. 3, núm. 4, (otoño 1997) en IA.

CONACULTA; María Elena Blanco, quien estuvo a cargo de la difusión del CONACULTA, por mencionar algunos del amplio cuerpo de actores que fueron cruciales en la planeación y el desarrollo del evento.

Es pertinente mencionar algunas de las características así como causas que provocaron cambios en el planteamiento, organización y expectativas del evento que fue la edición de 1997 de inSITE. A raíz de esto se extraen cuatro consideraciones que diferenciaron de la edición de 1994. Estas cuatro consideraciones formaron parte del cambio de enfoque que se presencié en 1997: 1) Las exposiciones deberían tener un enfoque más curatorial. 2) La exposición debe estar geográficamente más restringida en la ubicación de los sitios de exhibición. 3) Las piezas de arte deberían procurar salir del espacio de la galería convencional. 4) inSITE97 no debería suponer una carga financiera para ninguna de las instituciones participantes; se debería buscar financiación externa. El mismo Krichman atestiguaría esto al afirmar sobre los parámetros de la edición de 1997: “los lugares donde se harán las instalaciones van a ser más públicos, las obras se van a concentrar menos en las galerías tradicionales para tener presencia en la comunidad y que los sitios no sean nada más de exposición”<sup>289</sup>.

Tal vez el más relevante de los cambios de formato fue la incorporación de un cuerpo curatorial conformado por personalidades de diferentes países buscando encausar la creatividad convocada a través de un interés por la cuestión del espacio público y un compromiso con la comunidad que lo habita y lo conforma como parte de su cotidianeidad. El cuerpo curatorial estuvo compuesto por Jessica Bradley, curadora de Arte contemporáneo en el Art Gallery of Ontario (Canadá), Oliver Dubroise, director de CURARE (México), Ivo Mesquita, crítico independiente y curador (Brasil) y la ya conocida figura de Sally Yard, historiadora del arte y docente en el departamento de Bellas Artes en la Universidad de San Diego, mismos que se encargaron de la selección de los artistas<sup>290</sup>. Sobre la importancia del cuerpo curatorial para el éxito de un evento en crecimiento, Michael Krichman mencionó:

---

<sup>289</sup> Krichman citado en Gabriela Olivares Torres, “InSITE97: Grandes promesas, expectativas e inversión”, *Zeta* (Tijuana), 22 al 28 de Marzo de 1996 en IA.

<sup>290</sup> Cada artista recibió la cantidad de 10,000 dólares para la construcción de su obra de arte, esto a parte de un pago de 5,000 dólares otorgado al artista por su labor, aparte de gastos de transporte de y hacia el área de su exhibición.

Aprendimos muchísimo en el trayecto de InSITE94 porque, InSITE92 fue más bien un experimento muy pequeño, InSITE94 fue una explosión, hubo mucha energía positiva, pero también como organizadores nos dimos cuenta que todo estaba disperso, por eso buscamos ahora mantener esa energía y condensarla más, primero que nada en el sentido de los curadores<sup>291</sup>.

Otra de las modificaciones importantes que distinguen a esta edición de las anteriores fue la inclusión de un periodo de residencia –los cuales tomaron lugar durante dos semanas un año antes de la exhibición- diseñados a resolver algunas de las críticas que recibió la edición anterior en lo que concierne al paracaidismo artístico en el cual la obra exhibida parece no considerar el sitio de su instalación<sup>292</sup>. Tras las residencias de los artistas en las áreas de su futura exhibición, los artistas hicieron entrega de sus propuestas para ser sopesadas por los curadores. Es relevante mencionar, con la intención de esclarecer la importancia de la figura del curador en el campo artístico contemporáneo, que llegó a ser el caso de que propuestas enviadas por artistas de la edición de inSITE97 fueron rechazadas por los curadores hasta llegar a un acuerdo sobre las obras de arte a realizar.

Un tercer elemento que caracterizó la edición y buscó evidenciar un interés en salir de los recintos culturalmente consagrados al arte para intervenir las dinámicas del espacio público fue la creación de programas diseñados para la participación de unos estimados 8,000 miembros de las comunidades. Los programas incluyeron talleres prácticos que se llevaron a cabo durante el año en escuelas locales, centros comunitarios y bibliotecas, así como una serie de conferencias en varios centros culturales, bibliotecas y universidades de ambas ciudades. Los oradores incluyeron al escritor mexicano Carlos Fuentes (una repetición de inSITE94), figuras culturales de ambos países, muchos artistas y curadores participantes, así como algunas personalidades del mundo del arte local. Estos fueron 15 proyectos educativos denominados como Programa Educativo de Enlace a

---

<sup>291</sup> Krichman citado en Olivares Torres, “InSITE97: Grandes promesas, expectativas e inversión”, del 22 al 28 de marzo de 1996 en IA.

<sup>292</sup> Parte de esta crítica fue dirigida a los organizadores de inSITE a causa de las participaciones de artistas como Chris Burden y Robert Therrien, para quienes la frontera nunca ha sido un problema, cuya relación de obras con el sitio seleccionado fue, en el mejor de los casos, tenue, y cuyas contribuciones podrían (y han) exhibido en la idealidad del cubo blanco de una galería. Jo-Anne Berelowitz, “Onview: InSite97 San Diego and Tijuana”. *New Art Examiner* (Chicago), febrero de 1998 en IA.

la Comunidad; Carmen Campuzano, por ejemplo, trabajó con niños de la comunidad, se propuso estudiar cómo va cambiando la forma de pensar de los niños migrantes<sup>293</sup>.

inSITE97 tuvo lugar durante un período en el que la frontera entre San Diego y Tijuana estuvo casi completamente cerrada debido a la inmigración ilegal a los Estados Unidos - más de 3,000 mexicanos cruzaban la frontera todos los días. La Operación Guardián, iniciada en octubre de 1994, tuvo algo de éxito en detener el flujo de inmigración ilegal por medio de un masivo despliegue militar a lo largo de la frontera en el área de San Diego en el que se encontraba el uso de helicópteros, gafas de visión nocturna, perros de ataque y otros accesorios de combate contra civiles desarmados. En ese tiempo se construyó una nueva cerca un metro menor a la del muro de Berlín utilizando las gruesas losas de metal que se usaron como pistas de aterrizaje durante la Operación Tormenta del desierto. Resulta pertinente mencionar que San Diego fue la sede del poder del gobernador Pete Wilson; quien fue alcalde de la ciudad durante tres mandatos y padre de la Proposición 187, que negó los servicios sociales a los extranjeros ilegales en California<sup>294</sup>. En parte por su clima político conservador y su fuerza policial represiva<sup>295</sup>. Fue bajo este clima altamente politizado, que un evento como inSITE buscó insertarse a través del ámbito artístico como figura mediadora entre la frontera como espacio de conflicto y como espacio de contacto.

Una de los curadores del evento, la académica Sally Yard, aclaró la relevancia y el impacto que una obra de sitio puede tener cuando logra conectar con el espacio de una manera dialógica y no monológica, esto es cuando permite una interacción entre el

---

<sup>293</sup> Participaron aproximadamente 130 niños de entre cinco y quince años: residentes de orfanatos, participantes en talleres para discapacitados visuales y otros de centros comunitarios. Los niños diseñaron cinco estructuras de madera, cada una de unos dos metros de altura y unidas triangularmente, y cinco bancos de madera. Se les colocaron pequeños trozos de madera y luego se pintaron en paisajes de moda en los que se reconocían hitos de la ciudad: el Centro Cultural, la estación de autobuses, la catedral, el faro, las playas de Tijuana, la frontera, los parques, etc. El director de proyecto fue Patricio Bayardo. Los organizadores: Albergue Temporal Tijuana, DIF; Casa Hogar Santa Teresita; Departamento de Cultura Municipal, Tijuana; Fundación para la Protección de los Niños, ICBC; Taller de Invidentes. "Insite art": <https://insiteart.org/people/carmen-campuzano>, consultado el 21 de febrero de 2021.

<sup>294</sup> Es pertinente mencionar la obra "187 pares de manos" de Marcos Ramírez ERRE, cuyo título y referencia fue justamente la proposición referida. La pieza mostró 187 fotografías en blanco y negro de 187 diferentes personas haciendo su jornada de trabajo en California. Las fotografías centraron la atención en las manos de los trabajadores, principalmente latinoamericanos dedicados a diversas labores en California. La instalación contó también con una silla y un escritorio en cuya superficie se encuentra atornillado un libro de registro con los datos personales de los fotografiados. Wagner, "Artists explore the Tijuana – San Diego border", febrero de 1998 en IA.

<sup>295</sup> Hollander, "Crossover Dreams", Mayo de 1998 en IA.

espacio y quienes lo habitan, opuesto a una obra que se ha forzado sobre un espacio y produce un tipo de cacofonía sensorial. Referenciando obras como *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE y *The middle of the road* de Silvia Gruner, Yard comentó como este tipo de obra:

Condujo no solo a la pieza, sino a lugares a los que no había tenido una razón para ir y, por lo tanto, creó una búsqueda a través de una ciudad que llegó a conocer de una manera diferente. Claramente, esas obras se entretajeron en los barrios donde se colocaron, tocando a una capa de personas, y eso resonó con la masa crítica del esfuerzo colectivo por InSITE<sup>296</sup>.

Teniendo presente el catalizador que puede ser una obra de arte instalación que logre producir este tipo de conexión con el espacio público, así como teniendo presente el peligro del paracaidismo artístico, hubo otra vertiente de esta desconexión entre la retórica institucional que justifica al evento en la región fronteriza entre México y Estados Unidos, y la mediatización – con su subsecuente espectacularización- de un evento con miras a un reconocimiento internacional. En la inauguración de gala, la invitada de honor fue la artista Laurie Anderson<sup>297</sup>; su imagen destacó en los anuncios de doble página para el evento que apareció en *Art in America* y otras publicaciones<sup>298</sup>. Su presencia fue vista críticamente en parte porque su conexión con inSITE y su discurso sobre el espacio público en las ciudades de San Diego y Tijuana, nunca fue realmente claro. Anderson ni una sola vez en toda su actuación reconoció que estaba en San Diego, para inaugurar una secuencia de eventos culturales. Los únicos lugares que reconoció fueron Europa y Nueva York – reconocidos centros culturales internacionales; “su desconexión del evento que la contrataron para inaugurar no hizo nada positivo para inSITE”<sup>299</sup>. Se hizo una propuesta interesante con respecto a tal

---

<sup>296</sup> Chattopadhyay, “The Many Faces of Public Spaces: InSITE”, otoño 1997 en IA.

<sup>297</sup> Sugerimos la lectura que realizó Craig Owens sobre la producción de Laurie Anderson en su texto “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001).

<sup>298</sup> Con respecto a las anteriores ediciones, inSITE97 tuvo mayor repercusión en el mundo del arte hegemónico, con más de veinte reseñas y artículos de fondo aparecidos en publicaciones como la ya mencionada *Art in America*, *Art Nexus*, *Artfocus*, *Artforum*, *ARTnews*, *Contemporary Art*, *Flash Art*, *International Contemporary Art*, *New Art Examiner*, *Public Art Review*, *Sculpture* y *World Sculpture News*, así como en los más importantes periódicos de Los Ángeles, Ciudad de México, San Pablo y Toronto. Por su parte, el libro de prensa de inSITE enlistó: 265 artículos para la edición de 1994 y 268 para la de 1997. George Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, 1. ed. Serie Culturas (Barcelona: Gedisa, 2002), p: 341.

<sup>299</sup> Berelowitz, “Onview: InSite97”, febrero de 1998 en IA.

discrepancia. Como hemos mencionado, el cuerpo organizativo de inSITE se esforzó para corregir y evitar una repetición del paracaidismo artístico que afectó a su edición anterior (1994) implementando un programa de residencia para sus artistas. Tal vez los organizadores podrían haber insistido en un programa similar para sus ponentes, los cuales no hicieron nada a favor de la intención del evento por ahondar en las complejidades geopolíticas de un espacio compartido por ambas ciudades – no por ello compartido y experimentado de la misma manera<sup>300</sup>-, pero que hicieron mucho en términos de espectacularidad y notoriedad mediática. Es llamativo que el medio de la especificidad del sitio, centrado como está en la relación de una obra de arte con un contexto local, se haya fomentado con frecuencia a través de grandes festivales, que a menudo traen artistas de fuera de la escena local para crear las obras o representar al evento. Como bien señaló en su momento el escritor y artista Nicholas Drake, “El peligro de estos formatos de festivales es que el arte puede volverse superficial y llamativo, un atractivo visual fabricado para el turista y el viajero artístico, en lugar de ser investigador y sustantivo”<sup>301</sup>. Otra perspectiva sobre la contemporánea relación entre el arte y el turismo la encontramos en la siguiente afirmación:

El arte hoy es economía, principalmente porque se está bienalizando, museizando más que nunca, festivalizándose. Es interesante observar la cada vez mayor importancia de la exposición por encima de la que tiene la obra de arte. Esto tampoco habría que verlo solamente como resultado de la turistización del fenómeno artístico, sino también, muy interesantemente, como resultado de nuevas maneras de entender lo público<sup>302</sup>.

Nos parece pertinente concluir este apartado con una referencia a las palabras del entonces miembro del primer cuerpo curatorial de inSITE por parte de México, Olivier Debrouse sobre las bienales, la relación del artista con ellas y el papel que desempeña

---

<sup>300</sup> La permeabilidad de la frontera para el flujo de no solo mercancías, sino ideas, críticas, creatividad artística exige también un reconocimiento de aquello que al cruzar y arraigarse altera de manera importante la composición de la fábrica social existente. Remito al ejemplo de la obra realizada como parte de inSITE97 por Revarte *Popotla – The Wall*, una intervención comunitaria que respondió a la invasión de enclaves residenciales estadounidenses y zonas industriales que han estado arraigando en Baja California desde Playas de Tijuana hasta Ensenada. La nueva tierra americanizada ha obligado a los agricultores y pescadores mexicanos, que ya no pueden permitirse el lujo de las propiedades inmobiliarias, a abandonar su granja, puertos y trasladar a sus familias a lugares menos deseables.

<sup>301</sup> Nicholas Drake, “Art”, *Sculpture* (Estados Unidos), marzo de 1999 en IA.

<sup>302</sup> Jorge Luis Marzo, “Arte, política, economía”, *Replicante* núm. 5, año II (noviembre 2005- enero 2006), p: 90.

el curador como intermediario de negociaciones de índole variada. Debroise señaló cómo las bienales parecen servir de cadenas de transmisión, los caracterizó como mecanismos de validación al servicio de nuevos mercados, reservas de talentos explotables, y, sobre el artista, “es apenas un trabajador migrante más, un bracero cultural, cuya función principal es comprobar la ficción de una globalización del mundo del arte”<sup>303</sup>.

Por el otro lado, la figura del curador –cuya emergencia en la segunda mitad del siglo XX como figura central en el mundo del arte es destacable e imposible de negar, fue descrita por Debroise como la de un “gate keeper” (un tipo de portero) el cual “avala la mitomanía del sistema en su conjunto”, por su parte el académico George Yúdice comparó la figura del curador como un tipo de “broker” (corredor de bolsa), encargado de aceitar la maquinaria de las transferencias culturales. Bajo esta óptica, sería erróneo pensar al curador como una figura limitada al campo del arte, los museos y galerías. Todo lo contrario:

El oficio curatorial se asemeja cada vez más al del diplomático, e incluso ha desplazado la función de representación que se otorgaba antaño al ministro plenipotenciario, puesto que trabaja, precisamente, en el terreno endeble y virtual de la representación y de la creación de prestigios; es decir, manipula la legitimación artístico-política<sup>304</sup>.

De este modo los intentos de las vanguardias por desmitificar la figura del artista, vinculado desde el Renacimiento con la bendición de la genialidad por parte de los humanistas italianos, devino en el surgimiento de la figura del curador, el cual se encuentra en el centro de las negociaciones políticas, territoriales, mercantiles, aun cuando se ampara en su status de “independiente”. Según Debroise, las condiciones que permitieron la aparición de la nueva práctica de la curaduría en México se encuentran en la reestructuración del Estado bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari a fines de la década de 1980, en respuesta a la crisis económica y al espíritu que acompañó al TLCAN<sup>305</sup>. En el ámbito cultural esto significó mayor autonomía institucional con respecto al mandato directo del gobierno. El cambio se manifestó en

---

<sup>303</sup> Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano: ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, Primera edición, Colección Debate Contemporáneo (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, A.C, 2018), p: 156.

<sup>304</sup> Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano*, p: 157.

<sup>305</sup> Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 358.

los nuevos museos privados y centros culturales; por ejemplo, el Centro Cultural/Arte Contemporáneo financiado por Televisa y los museos fundados por las nuevas élites empresariales regiomontanas (Museo de Monterrey y el ya mencionado Museo de Arte Contemporáneo). Como consecuencia de esta privatización se produjo una nueva demanda por los visitantes a los museos, así como de los patrocinadores por la profesionalización acorde a normativa internacional.

En cuestiones más generales, la aparición del curador coincide, acorde a Debroyse, con las grandes colecciones corporativas. Thomas Watson Sr., presidente de IBM (International Business Machines en inglés), inició a coleccionar arte desde 1937. En los años 1960, la corporación abrió una galería pública en Park Avenue, Nueva York, la cual cerró en 1994 –la colección entera, que incluía obras de Diego Rivera y Frida Kahlo, fue subastada en 1995-, la década de 1960 vio a corporaciones de todo tamaño empezar a coleccionar arte. Un nuevo nicho en el mercado de arte fue creado para los “consultores de arte” especializados en la compra masiva, así como en conservar y curar estas colecciones corporativas<sup>306</sup>. Esta vinculación resulta sumamente pertinente ya que mediante fundaciones paralelas, los coleccionistas corporativos participan muy activamente en la organización de festivales artísticos, llámense bienales u otra cosa. Ellos son “los grandes beneficiarios del sistema deslocalizado. Operando en la intersección entre lo global y lo local, manipulan las recaídas en valor-prestigio de sus operaciones de mecenazgo y apadrinamiento”<sup>307</sup>. Yúdice fue enfático en su posición crítica con respecto a inSITE:

inSite97 puede considerarse como una maquiladora artística cuyos ejecutivos (los directores del evento) contratan a los gerentes (los curadores) para planificar el programa de los asalariados flexibles (artistas) quienes, a su vez, extraen capital (cultural) procesando una variedad de materiales: la región (especialmente la frontera y las ecologías urbanas vecinas); los públicos y comunidades que invierten su colaboración en el éxito de un “proyecto”; las cuestiones sociales transformadas en “arte”; las culturales locales y las tendencias artísticas internacionales que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> Stuart Plattner, “A most ingenious paradox: the market for contemporary fine art”, *American Anthropologist*, vol. 100, núm. 2, (junio de 1998).

<sup>307</sup> Debroyse, *El arte de mostrar el arte mexicano*, p: 159.

<sup>308</sup> Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 340.

La caracterización de inSITE como una “maquiladora artística” por parte de Yúdice, así como la de “braceros culturales” por parte de Debrouse, evocan dos fenómenos históricos importantes en el abordaje del norte mexicano: teniendo presente el fin del programa bracero y el auge de la industria maquiladora. A ello consideramos relevante una observación del artista Rubén García Benavides sobre el arte instalación y eventos artístico-culturales de esta envergadura. Señaló como el arte instalación pudiera estar destinado a los artistas que cuentan con recursos, sean propios o patrocinios de las múltiples instituciones culturales y comerciales que en un momento dado aportan, bajo sus condiciones, los fondos para un proyecto de arte instalación costoso<sup>309</sup>. Añadimos no solo los fondos sino los permisos, como se vio con inSITE. Considerando esto, resulta pertinente cuestionarnos si de antemano dichas condiciones no resultan contrarias a un supuesto interés en la indagación sustanciosa de las tensiones que producen una continúa negociación propia del funcionamiento de lo social. A continuación abordaremos justo un ejemplo de este conflicto en el análisis de las excursiones turísticas ofrecidas por inSITE como un modo de acceder a un selecto grupo de obras y ahondaremos en la consecuente espectacularización de Tijuana como una posible alternativa opuesta a las intenciones institucionales de inSITE.

### **“Todo me altera, nada me cambia”: la espectacularización de Tijuana.**

Creemos oportuno iniciar este apartado haciendo referencia a dos de las figuras más emblemáticas en la asociación del arte con el espectáculo, haciendo ingenioso uso de los antecedentes en la historia del arte del nexo entre el genio y el artista como cualidad inherente a éste: Salvador Dalí<sup>310</sup> y Andy Warhol<sup>311</sup>. El título del apartado refiere a una frase atribuida a Salvador Dalí, la cual pensamos puede ser ajustada para caracterizar la actitud en torno a las representaciones dominantes de Tijuana. Si bien resultaría absurdo negar que Tijuana ha sufrido significantes alteraciones producidas a lo largo

---

<sup>309</sup> Benavides, *Blancos móviles*, p: 255.

<sup>310</sup> André Breton, reconocido como el padre del movimiento surrealista otorgó el anagrama de Ávida Dollars a Salvador Dalí como crítica ante la espectacularización de la figura del artista como característica de la personalidad del artista español. Garbuno Aviña, *Estética del vacío*, p: 89.

<sup>311</sup> Existen múltiples paralelismos entre los personajes de Warhol y Dalí, cabe mencionar que antes de la *Marilyn* (1964) de Warhol, Dalí había ya inmortalizado varios años antes a Mae West (reconocida actriz, cantante y símbolo sexual) en su obra *Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment* (1935).

del siglo XX - íntimamente ligados a fenómenos migratorios que han impactado en la respuesta urbanística a la difícil topografía del territorio, la llegada de nuevas escuelas artísticas, etc.-, la preeminencia de la mitificación en torno a la leyenda negra continúa permeando la representación de la ciudad en sus exteriores. Eventos como inSITE han buscado ahondar en los matices que intervienen la conformación día a día de la ciudad, ello, sin embargo, no excluye la presencia de una espectacularización que inhibe de comprender su complejidad.

Cabe destacar los recorridos organizados por inSITE para el evento, cuya finalidad fue ofrecer una experiencia de ritmo acelerado de un día o relajado de dos días de la exposición. En el territorio mexicano las excursiones partieron del CECUT, se ofrecieron viajes bilingües diseñados para familias – el costo para adultos fue de 4 dólares, mientras que menores de 12 años viajaban gratis-, así como excursiones dirigidas por docentes, con un recorrido programado para ver una selección de obras exhibidas en Tijuana como parte del evento. Es argumentable que este tipo de recorridos fueron contrarios al propósito de re abrir los espacios públicos a una requerida perspectiva crítica. Fueron más conducentes a saciar la demanda turística, función asociada desde las primeras décadas de vida tijuanaense. En el extremo opuesto de estos recorridos planeados con una selección de obras pre determinadas, encontramos la deriva situacionista<sup>312</sup>.

Para contextualizar correctamente la importancia de la deriva en relación con los recorridos planeados por parte de inSITE, será necesario hacer algunas aclaraciones que consideramos pertinentes. Para ello recurrimos a la perspectiva del escritor catalán Rubén Bonet, quien edición tras edición vino a Tijuana para presenciar inSITE. Para Bonet el urbanismo tradicional pretendió que las tramas urbanas, junto con sus representaciones arquitectónicas –téngase presente el análisis que realizó Tito Alegría a la arquitectura de este recinto cultural expuesto en el capítulo anterior- actuaran como

---

<sup>312</sup> Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, (1999).

el reflejo de la jerarquía social escenificándola sin traumas<sup>313</sup>. El arquitecto suizo Le Corbusier, posiblemente el mayor representante del racionalismo en la arquitectura, justificó el urbanismo como una opción entre arquitectura o revolución, argumentando que la frustración de las clases obreras se debía a la incapacidad de trasladar la racionalidad del lugar de trabajo a los espacios de la vida doméstica y el ocio. También propuso un modelo de ciudad que diera prioridad a la movilidad y a los medios de transporte<sup>314</sup>. La Internacional Situacionista (IS) se opuso a esta visión del urbanismo en su planteamiento del progreso vinculado a la capacidad de la razón para resolver los malestares sociales.

Lo que los situacionistas pretendían es que por medio del urbanismo se detonara la revolución en todos los aspectos de la vida cotidiana [...] y la subsiguiente desentronización de la mercancía como valor último y determinante, y la recuperación del juego y la creatividad como valores inalienables del individuo – en un mundo en el que el ocio está programado y dirigido como una actividad de consumo, y donde el rescate municipal de los centros y ciertos barrios de la ciudad se concibe más como una extensión del museo, pensada para el goce de los turistas, convirtiendo de esa manera el rico espacio social en mero “espectáculo”<sup>315</sup>.

Los situacionistas, como parte de este proyecto, divisaron un nuevo modo de habitar la ciudad que conllevaba la re interpretación de trama urbana en nuevos mapas cuyos significados corresponden a una cartografía emocional (denominada psicogeografía) cuyos trazos serían realizados por medio de la práctica de la deriva. El filósofo francés y figura central del movimiento situacionista Guy Debord tomó la idea de la deriva de tácticas militares las cuales la definían como “una acción calculada por la ausencia de lugar fijo y que era usada por los ejércitos más vulnerables para atacar por el flanco más débil”<sup>316</sup>. La deriva tuvo el propósito principalmente de fomentar la construcción de situaciones, extrañamientos con respeto a la familiaridad subjetiva del lugar, retomando la definición que nos proporcionó de éste la artista Lucy Lippard,

---

<sup>313</sup> Rubén Bonet, “Urbanismo unitario: la concepción situacionista del espacio urbano”, *Replicante* núm. 7, Vol. II (mayo a julio 2006), p: 98.

<sup>314</sup> Christian Zúniga Méndez, *Zona centro de Tijuana: paisaje e imaginario urbano*, Selección anual para el libro universitario 2016 (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2016), p: 97.

<sup>315</sup> Bonet, “Urbanismo unitario”, p: 99.

<sup>316</sup> Bonet, “Urbanismo unitario”, p: 100.

pensando que al abolir la rutina de los lugares comunes de los trazados cotidianos se abrían por lo tanto posibilidades para el imprevisto, para lo azaroso, una sucesión de momentos inéditos en la vida de la ciudad.

Lo que nos conduce por el otro lado al ícono del *Pop*, Andy Warhol, el cual en algún momento afirmó: “lo más hermoso de Florencia es el restaurante McDonald’s”. El problema al que apunta irónicamente Warhol para nuestro caso quedará mejor ejemplificado a través de la postura del académico estadounidense Larry Herzog en su nota “A new Tijuana needs a new image”. En esta nota la resolución de Herzog se centró en la estetización del espacio circundante a la frontera entre México y Estados Unidos con la finalidad de que la imagen impresionara a inversionistas internacionales logrando atraer sus negocios. Herzog, citando al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari (1988 – 1994), cuando al dirigirse a la nación mexicana mencionó “nuestra cultura no es, no puede ni debe ser un catálogo muerto de triunfos pasados. Tampoco puede ser impermeable al intercambio con otras culturas”<sup>317</sup>. Con ello, Herzog apuntó a las secuelas del TLCAN en la filtración de corporaciones globales de comida rápida a México como Jack in the box, la cual abrió su primera sucursal en la Avenida Revolución, Pizza hut, Carl’s Jr., y, no podía faltar, McDonald’s – con ello compartimos en la belleza de Florencia. Herzog se mostró crítico ante este medio de homogenización diseñada para construir una experiencia común para el potencial turista quien busca el confort de lo familiar entre lo exótico.

Parte de la propuesta expuesta por parte de Herzog la pensó para la garita internacional de San Ysidro, sitio de la obra de arte instalación abordada en nuestro actual capítulo, la cual definió como un cruce entre campamento militar (cercas viejas y nuevas, barricadas, helicópteros, vehículos de la patrulla fronteriza) y swap meet (estacionamientos, áreas comerciales y almacenes esparcidos al azar por esta zona)<sup>318</sup>. Su conclusión sobre el mensaje que este espacio comunicaba era como uno de cruce, en donde la detención era incluso prohibida – Herzog ofreció la anécdota de una estudiante suya, la cual mientras realizaba un ejercicio de observación fue informada

---

<sup>317</sup> Larry Herzog, “A new Tijuana needs a new image”, *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), marzo 1, 1998 en IA.

<sup>318</sup> Herzog, “A new Tijuana needs a new image”, marzo 1, 1998 en IA.

por un funcionario de aduana que no podía simplemente pararse y tomar notas. Para remediar ese “malestar”, Herzog propuso al arte público, el cual no solo mejoraría la imagen de la zona límite, sino que también podría usarse estratégicamente para filtrar algunas de las actividades de monitoreo fronterizo menos agradables, pero, en su percepción, necesarias.

La propuesta de Herzog no es innovadora, una solución enfocada en la estetización del espacio fronterizo tiene antecedentes si nos remitimos a la historia entre ambos países con el “Día del embellecimiento y Amistad”. En una serie de oficios el entonces presidente del consejo municipal Ernesto Pérez Rul expresó el interés y preocupación del Gobierno de Estado de Baja California por mejorar la presentación de las ciudades fronterizas de dicha entidad<sup>319</sup>. En concordancia con la ciudad de San Diego y su alcalde Frank Curran (1963-1971), se decidió llevar a cabo el diecinueve de abril de 1969. Para ello es importante reconocer el proceso que llevó a este momento. Ello lo revisaremos a continuación.

Como antecedente tenemos el intercambio de impresiones entre el presidente de México Gustavo Díaz Ordaz y el presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson llevado a cabo en 1966, tras el cual se llegó al acuerdo de mejorar la apariencia de las respectivas ciudades fronterizas colindantes. Se fijó el día dieciocho de mayo de 1968 como el “Día de la Belleza de la Frontera y de la Amistad”, el cual marcaría el inicio de una campaña permanente de *embellecimiento* de exteriores y jardines de casas-habitación y giros comerciales<sup>320</sup>. El acordado propósito fue el de estrechar las relaciones y superar la presentación y atractivos de las Fronteras, desde el Océano Pacífico hasta el Golfo de México. Como tal, el dieciocho de mayo sería dedicado a actividades que consistirían en: limpieza, pintura y decoración de propiedades privadas, mientras por su parte los gobiernos tratarían de mantener en mejores condiciones las vías y edificios públicos.

En un comunicado de prensa fechado el cuatro de abril de 1968 el embajador Raymond Telles, Presidente de la Sección de Estados Unidos de la Comisión México-Estados Unidos para el Desarrollo Fronterizo y la Amistad, anunció que los estados fronterizos: Texas, Nueva México, Arizona y California se les había pedido el tomar acción inmediata para llevar

---

<sup>319</sup> Archivo Histórico de Tijuana (en adelante AHT), fondo oficialía mayor, sección celebraciones, oficio núm. 3995 de Ernesto Pérez Rul para Pat Branin. 8 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.

<sup>320</sup> AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, oficio núm. 4934 de Francisco López Gutiérrez para Miguel Araiza Pompa, 18 de abril de 1968, matasellos 22 de abril de 1968, exp. PM/611.7/6214.

a cabo los propósitos programados para el día dieciocho de mayo<sup>321</sup>. En palabras de Telles, se pensó que el dieciocho de mayo “será un día internacional de la amistad sin igual y ofrecerá a los ciudadanos de ambos países la oportunidad de mejorar las comunicaciones y las relaciones con sus vecinos”<sup>322</sup>.

Parte central del proyecto fue alentar a los ciudadanos a limpiar, pintar, arreglar sus casas, plantar arbustos, flores u otra vegetación, por otra parte se les pediría a los funcionarios locales que mejoren la apariencia física de las calles y edificios públicos inmediatamente adyacentes a la frontera. El enfoque principal de ese año, tal como lo especificó el comunicado de prensa, fue en los puntos de cruce fronterizos, cuyo eco resuena en las palabras de Herzog al comunicar su diagnóstico del problema en percepción de un espacio como la garita internacional de San Ysidro y su solución en términos de un embellecimiento que sobrepone una capa de pintura sobre condiciones económicas, políticas asimétricas que han sido históricamente impuestas.

En una carta fechada el cuatro de abril de 1969 Pat Branin, asistente principal del alcalde Frank Curran, dirigida a Ernesto Pérez Rul, se le hizo llegar una copia de la proclamación realizada para el “Día del embellecimiento y Amistad” por parte del alcalde Frank Curran solicitando una copia de cualquier proclamación o declaración por parte de Tijuana, Baja California en lo concerniente al día de abril diecinueve<sup>323</sup>. En la proclamación de Frank Curran se presentó la importancia del proyecto reconociendo las consideraciones económicas y estéticas que han estimulado la planificación interurbana y cómo dieron lugar a beneficios mutuos en la zona fronteriza y “prometido muchas mejoras tangibles”. Anunció que Estados Unidos y México se unirían en la celebración del “Día de la Belleza y la Amistad” el diecinueve de abril de 1969 para promover el mejoramiento estético de las áreas fronterizas. En palabras del alcalde de San Diego:

---

<sup>321</sup> AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, “Border beauty and friendship day”, *Press release*, 4 de abril de 1968, exp. PM/611.7/6214.

<sup>322</sup> El filósofo alemán Martin Heidegger se preguntó, ¿qué significa *bauen* - construir -? La palabra del antiguo alto alemán para *bauen* - *buon* - significa habitar. Esto significa “permanecer” o “permanecer en un lugar”. Afirma que hemos perdido el significado real del verbo *bauen*, es decir, habitar. Pero un rastro encubierto de ello se ha conservado en la palabra alemana *Nachbar* – vecino (neighbor). El *Nachbar* es el *Nachgebur*, el *Nachgebauer*, el habitante más cercano. Los verbos *bur*, *büren*, *beuren*, *beuron*, indican vivienda. De ahí que, siguiendo a Heidegger, hay una importancia en relación al habitar y al vecino que consideramos subyace las afirmaciones del proyecto de embellecimiento de las fronteras. Heidegger, *Building, dwelling, thinking*, p: 3.

<sup>323</sup> AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, carta de Pat Branin a Ernesto Perez Rul, 4 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.

Yo, Frank Curran, el veintiocho alcalde de la ciudad de San Diego, por la presente proclamo el día 19 de abril como el Día de la Belleza y la Amistad Fronteriza en la ciudad de San Diego, e insto a nuestros ciudadanos a limpiar, pintar y acondicionar sus viviendas y locales [...] como medio para lograr una mejora inmediata y como símbolo de amistad continua y cooperación mutua de la que gozarán los ciudadanos de hoy y las generaciones futuras<sup>324</sup>.

Reconocido el proceso por el cual llegamos al día diecinueve de abril de 1969, las ambiciones de los propósitos establecidos por el proyecto, a través de una larga planeación, apreciamos un proyecto el cual tuvo en su centro la estetización de las fronteras entre ambos países con una finalidad en mejorar la imagen de la zona fronteriza para quienes dirigieran su atención a ella. Nos atrevemos a afirmar que como Herzog, los ojos privilegiados para quien la estética de la belleza fronteriza fue pensada eran los ojos de inversión foránea, así como un mercado turístico que tuvo su propio referente en el PRONAF.

Christian Zúñiga comentó que en la década de 1960 la ciudad de Tijuana dio un giro hacia las actividades industriales, luego de que el gobierno federal diera en marcha el PIF (1965). Por su parte, el antropólogo estadounidense John A. Pryce aludió a que la década en cuestión estuvo marcada por la transición de Tijuana a una gran ciudad industrializada, cuyos productos incluyeron calcetería, pelucas, cigarrillos, muebles, transformadores, radios, conservas y muchos otros. El PRONAF<sup>325</sup>, surgido en 1961 bajo el mandado del presidente Adolfo López Mateo y el secretario Ortiz Mena, junto con la visión que el empresario y político mexicano Antonio J. Bermúdez (1892-1977) tuvo para él como su director general. En “El rescate del mercado fronterizo”, Bermúdez compartió su experiencia a cargo del PRONAF, una experiencia claramente marcada por una defensa férrea de la importancia entre una igualdad de independencia política y una económica. Su postura quedará quizá mejor expresada bajo las palabras del mismo Bermúdez en enero de 1927, cuando definió la labor del nacionalismo como “aumentar la exportación de productos mexicanos, disminuir la importación de artículos extranjeros. Es ésta la base que entendemos como fundamental, para

---

<sup>324</sup> AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, proclamación de Frank Curran, 1 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.

<sup>325</sup> El PRONAF subsidió el costo de ciertos bienes producidos a nivel nacional, alentó estrategias modernas de comercialización y fomentó el turismo norteamericano en las ciudades fronterizas mexicanas. Evan R. Ward, “Finding Mexico’s great show window. A tale of two Borderlands, 1960-1975” en Alexis McCrossen *Land of Necessity: Consumer Culture in the United States–Mexico Borderlands* (Duke University Press, 2009), pp: 196-211.

la elevación y el mejoramiento económico de nuestro país”<sup>326</sup>. Es importante destacar que esta reflexión por parte de Bermúdez se encuentra ligada a su experiencia en otra localidad fronteriza en Ciudad Juárez a propósito del programa de zona libre, el cual fue un antecedente del PRONAF.

Bermúdez fue muy consciente de la relación asimétrica entre México y Estados Unidos, así como las fricciones inevitables de tal interacción disímil las cuales tendrían un gran perjuicio para el desarrollo y la independencia económica, social y política de México. De ello, Pryce mencionó que si bien la adaptación cultural es una calle de dos vías, en este caso, con la cultura y la sociedad mexicanas teniendo un impacto en Estados Unidos, el hecho de que Estados Unidos sea el socio económicamente dominante predispone a que la cultura mexicana cambiará más que la cultura estadounidense y que los mexicanos generalmente se verán obligados a cumplir roles socialmente subordinados vis-á-vis a los estadounidenses.

Evidencia de ello lo encontramos en la referencia de Herzog a las secuelas del TLCAN en la penetración de las grandes cadenas de comida rápida estadounidense a México, así como la identificación de la Avenida Revolución como un simulacro en el que los estadounidenses afirman su representación de lo mexicano<sup>327</sup>. Tal desigualdad es la base de gran parte del estrés y el pobre ajuste en la supuesta simbiosis<sup>328</sup>. Sin embargo, teniendo la beatificación de las ciudades fronterizas entre sus principales metas, como notó el historiador estadounidense Evan R. Ward en referencia a los intentos del PRONAF por mejorar la imagen de las ciudades fronterizas para el turismo:

Los esfuerzos de México para mejorar la imagen de estas ciudades fronterizas como destinos atractivos para las compras de lujo y el turismo familiar presagiaban un cambio significativo, pero irónicamente traerían manufactura a gran escala, en lugar de turismo a la región<sup>329</sup>.

Ward anotó que la orientación hacia el consumidor del PRONAF dio paso al surgimiento del PIF, que dio lugar a fábricas aduaneras, maquiladoras, donde los empleados ensamblaban

---

<sup>326</sup> Antonio J. Bermúdez, *El rescate del mercado fronterizo. Una obra de servicio de México* (México, Ediciones Eufesa, 1966), p: 15.

<sup>327</sup> Acorde a Herzog, la Avenida revolución tiene el tipo de calidad caricaturesca y carnavalesca que podría haber salido de la mesa de dibujo del propio Walt Disney: edificios cubiertos con rayas de cebra, autobuses escolares amarillos de tamaño natural que cuelgan de las cantinas del segundo piso y las discotecas con forma de iglesias bizantinas rusas donde el punk rock toca hasta las 4 de la mañana. Herzog, “A new Tijuana needs a new image”, marzo 1, 1998 en IA.

<sup>328</sup> John A. Pryce, *Tijuana: Urbanization in a border culture* (Indiana, University of Notre Dame, 1973), p: 155.

<sup>329</sup> Ward, “Finding Mexico’s great show window”, p: 197.

piezas en bienes de consumo terminados que se enviaban libres de impuestos a ubicaciones en los Estados Unidos<sup>330</sup>. Acorde a Ward, posiblemente la razón más clara para el fin del PRONAF tuvo su origen veinte años atrás con el surgimiento del Programa Bracero en 1942, el cual, como hemos mencionado desde el capítulo anterior, atrajo la atención de migrantes buscando mejores oportunidades de vida y laboral. Añadió que con la salida de Bermúdez en 1965 funcionarios públicos y privados buscaron la manera de emplear a los miles de braceros que regresaban a México. Con ello podemos construir un puente entre el Programa Bracero, el PRONAF y el PIF, para con ello pensar en las continuidades y discontinuidades de los fenómenos sucedidos a lo largo del siglo XX en Tijuana.

Retomando a Herzog, también señaló hacia inSITE como un pasó en la dirección correcta, siendo su enfoque en celebrar el arte público en la frontera. Para caracterizar el apoyo de Herzog a inSITE es necesario hacer algunas aclaraciones en la funcionalidad del evento que identifica. Primero, se lamentó que dentro de la celebración del arte público éste no pueda ser algo permanente (algo que va en contra de la instalación de sitio, pero a favor de su conversión en monumento, una de las lógicas que Canclini identificó como peligros a evitar para el arte público). La misma Sally Yard en una entrevista argumentó en contra de este tipo de monumentalización de las obras de arte instalación en inSITE:

Parte de ella opera sin la carga de tener que ser para siempre. Si algo va a ser permanente, opera o vive de una forma muy diferente; tiene más responsabilidades de cambio y de tiempo. Esta es una exposición de dos meses y los proyectos operan como gestos o intervenciones que tuerce su pensamiento de una manera maravillosa que permanece como un recuerdo que perdura<sup>331</sup>.

Segundo, sugirió un movimiento en Tijuana para mejorar la imagen de la ciudad, por ejemplo, pintando murales coloridos debajo de puentes y pasos elevados de autopistas. O bien construir edificios como el CECUT. Dicha función asignada a la

---

<sup>330</sup> Preparándose para ratificar el TLCAN, el estado modificó la constitución para desestabilizar el sistema ejidal, permitiendo su privatización y luego eliminando los aranceles y subsidios que protegían la producción comunal. En preparación para la industrialización neoliberal en las zonas fronterizas en las décadas de 1960 y 1970, el estado comenzó a adquirir y expropiar parcelas en ciudades como Tijuana con el fin de desarrollar parques industriales para plantas de ensamblaje binacionales (maquiladoras) e infraestructura relacionada. George F. Flaherty, "Border Architecture. Territories, Commons, and Breathing spaces" en Swati Chattopadhyay y Jeremy White (eds.), *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture* (New York: Routledge, 2019), p: 178.

<sup>331</sup> Chattopadhyay, "The Many Faces of Public Spaces: InSITE", otoño 1997 en IA.

cultura trae a colación el pensamiento del reconocido artista fronterizo Guillermo Gómez-Peña: “quizá el espíritu utópico de la cultura fronteriza radica precisamente en su imposibilidad”<sup>332</sup>. Consideramos la nota de Herzog como una genealogía del presente de Tijuana, hay una clara caracterización del arte como espectáculo, uno diseñado para limpiar la imagen de una ciudad agobiada históricamente por una leyenda negra que si bien se sostiene en una realidad, esta no se encuentra exenta de matices, ni funciona como una representación fidedigna. Incluso su referencia al CECUT no es por la función que desempeña, ni la importancia que ha tenido en el desarrollo cultural de la zona fronteriza de México, sino por la importancia que le asignó en cuanto a la imagen que Tijuana debió buscar. Herzog representó la observación realizada por el historiador británico Eric Hobsbawm, quien señaló “la verdadera revolución del arte del siglo XX [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético”<sup>333</sup>. Este tipo de discurso tuvo su momento años después, con la llegada del hombre que creó su propia nación a través del proyecto Tijuana, la tercera nación.

### **Caballo de Troya: sitiando el sitio.**

“Toda la experiencia humana se encuentra en el relato de Troya”<sup>334</sup>. Con estas palabras la historiadora estadounidense Barbara Tuchman describió la importancia y, por lo tanto, la preeminencia del relato sobre la caída de Troya a manos de los griegos<sup>335</sup>. El capítulo final en la batalla de Troya culminó diez años tras el rapto de Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, a manos de París, y lo hizo como consecuencia directa del caballo de Troya (que en la mitología original también era de madera). Tras la muerte de Aquiles, el más grande de los guerreros griegos, su armadura fue entregada a Odiseo, el más sabio, quien propuso un

---

<sup>332</sup> Guillermo Gómez-Peña, “El performance como peregrinación binacional” en Harry PolKinhorn y Rogelio Reyes (eds.), *Artes plásticas en la frontera México-Estados Unidos* (Baja California, Binacional, San Diego State University-Universidad Autónoma de Baja California, 1991).

<sup>333</sup> Eric Hobsbawm, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Barcelona: Critica, 1999).

<sup>334</sup> Barbara W. Tuchman, *La marcha de la locura. La sinrazón desde Troya hasta Vietnam* (México, Fondo de Cultura Económica: 2018), p: 26.

<sup>335</sup> El relato completo, tal como lo conocemos, del truco que finalmente logró la caída de Troya, surgió en la Eneida de Virgilio, completada en el año 20 a.C. Para entonces, el relato incluía las versiones acumuladas durante más de mil años. Tuchman, *La marcha de la locura*, p: 27.

último esfuerzo para tomar Troya por medio de un stratagema: construir un caballo de madera, de tamaño suficiente para contener 20 o 50 hombres armados ocultos en el interior. El caballo de madera tenía una inscripción que lo consagraba a Atenea como ofrenda de los griegos, para que ella los ayude a volver sanos a su patria<sup>336</sup>. La figura del caballo es intencional, siendo que aspiró a evocar veneración por parte de los troyanos para quienes el caballo era un animal sagrado y, por lo tanto, debía introducirse dentro de la ciudad y llevarse al templo de Atenea.

Ante la vacilación que provocó la figura del caballo entre los troyanos, quienes debatieron si introducirlo o no, fue Príamo quien decidió llevarlo dentro de la ciudad. Un detalle curioso que aparece en algunas de las versiones hace mención de que había que quitar el dintel de las Puertas Esceas para que pudiera entrar, éste sería el primer presagio, pues ya se había profetizado que si se quitaba el dintel de las Puertas de Esceas Troya caería<sup>337</sup>. La importancia del dintel de las Puertas Esceas tal vez pueda ser mejor comprendido si retomamos la referencia a Derrida y su recordatorio sobre la etimología del umbral ya revisada. Etimológicamente, el umbral es la viga central de la casa, que como pieza maestra también atraviesa la puerta. Siendo así, el umbral protege el espacio interior de la casa, la sostiene<sup>338</sup>. La caída del dintel, por lo tanto, anunció la caída de la ciudad estado de Troya, la trasgresión del umbral que separaba a los griegos de los troyanos al caer el soporte que contenía al mundo de Troya.

Lucy Lippard en sus reflexiones en torno a la relación entre el arte y el activismo formuló una interpretación de éstos a través de la figura y el valor simbólico del caballo de Troya. En su texto “Caballos de Troya: arte activista y poder”, Lippard nos introduce la siguiente reflexión “quizá el Caballo de Troya fue la primera obra de arte activista”<sup>339</sup>. Acorde a la autora, partiendo de la subversión por un lado y de la movilización por el otro, el arte activista actúa tanto en el interior como más allá de las fronteras de esa asediada fortaleza que es la cultural oficial o del mundo del arte. Escrito durante la década de 1980, el texto capturó el

---

<sup>336</sup> Como parte del plan, el caballo funciona como una ofrenda de rendición, el resto del ejército, que no se encuentra ya dentro del caballo de madera, simulará embarcarse de regreso a la patria mientras ocultarán sus naves, frente a las costas, tras la isla de Tenedos. Tuchman, *La marcha de la locura*, p: 28.

<sup>337</sup> Tuchman, *La marcha de la locura*, p: 28.

<sup>338</sup> Byung-Chul Han, *Hiperculturalidad*, p: 121.

<sup>339</sup> Lucy Lippard, “Caballos de Troya: arte activista y poder” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad* (Madrid, Akal, 2001), p: 343.

espíritu de un empuje, el cual tuvo su auge dos décadas antes, entre el arte y lo social por la construcción de un nuevo mundo a través de la construcción de una conciencia organizacional<sup>340</sup>. Si bien al arte exhibido en inSITE no es arte activista, podemos argumentar que al menos en teoría buscó asediar la fortaleza de una cultura dominante, excluyente, que utiliza al arte como medio para la legitimación de su poder. Nos referimos a Estados Unidos. Nos dice Lippard que poder significa “ser capaz de”, la facultad de actuar energéticamente con “fuerza, autoridad, potencia, control, espíritu, divinidad”. Por el otro lado, el vocablo “craft” [destreza, maestría, oficio], procedente del inglés medieval, pasó de su significado original: fuerza y poder, a expresar “skill” [habilidad, capacidad]. Nos recuerda que ni la palabra “arte” ni la palabra “cultura” tienen estas connotaciones beligerantes. Arte significó originalmente “encajar o empalmar juntos”, mientras que “cultura” proviene de cultivo y crecimiento vegetal. Añadió:

Un artista puede actuar como un jardinero perezoso, que va arrancando la maleza con desgana, a sabiendas de que es una labor provisional. O puede ir más allá de la superficie hasta llegar a las causas. El cambio social puede producirse cuando arrancas las cosas de raíz, o –por seguir con las metáforas- cuando penetras hasta las raíces para distinguir la maleza de las flores y las plantas [...] para distinguir al caballo de Troya de los caballos que montaban los cuatro jinetes del apocalipsis<sup>341</sup>.

Podemos apreciar que la figura del caballo de Troya representa para Lippard una de subversión, la cual por antonomasia vinculó con el propósito del arte con finalidades activistas<sup>342</sup>. De cierto modo podemos tejer un hilo que vincula la interpretación de Lippard con las conclusiones que realizó el viajero y geógrafo latino Pausanias, quien escribió una *Descripción de Grecia*, en el siglo II d.C. El cual llegó a la conclusión de que el caballo debió representar una especie de “máquina de guerra” o arma de sitio. Y aunque tempranos

---

<sup>340</sup> Por el otro lado, la artista estadounidense Andrea Fraser señaló que desde la década de 1960 la administración de las artes alentó progresivamente a los artistas a transformarse en proveedores de servicios citado en Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 371.

<sup>341</sup> Lippard, "Caballos de Troya", p: 361.

<sup>342</sup> Recordemos que en el Manifiesto Dadaísta de 1918, el poeta rumano Tristan Tzara estableció un vínculo entre la palabra Dadá y el caballo de madera: “un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y romano DADÁ”. Para vincular la postura de Lippard con la relevancia del nexo entre el caballo de madera y el Dadá será necesario recurrir a las palabras del crítico de arte italiano Mario de Micheli: “Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general”. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 2002), pp: 138-139. Podemos apreciar una creencia compartida en la subversión de la cultura dominante.

monumentos asirios muestran un aparato similar, no hay pruebas de que en la tierra griega en los tiempos micénicos y homéricos se utilizara esa clase de máquina de guerra al sitiar una ciudad<sup>343</sup>-en el caso de Lippard no tanto sitiar la ciudad pero si la cultura que permea e interviene el tejido de una ciudad. Si bien el antiguo caballo que desempeñó un papel crucial en la toma de Troya pudo ser un arma de sitio, el caballo de madera que fue situado en la garita internacional San Ysidro funcionó como una instalación de sitio, aunque ésta abiertamente descartó cualquier pretensión de sitiar una ciudad.

Ante un grupo de coleccionistas y gente de la mesa directiva de una institución en la que ERRE fue invitado a dar una plática, se le fue lanzada la pregunta “¿Usted cree que alguna vez los mexicanos van a recuperar ese territorio o cuál es la intención?, ¿cree que usted tiene derecho a esa tierra o cuál es la intención de hacer la pieza que hicieron? La respuesta de ERRE fue “la pieza la hicimos porque cuando hay una herida, cuando alguien dice que tiene una herida histórica como esta, es necesario que haya una cicatriz que corresponda con esa herida; si no está la cicatriz, nadie te cree [...] Nosotros fuimos a marcar esa cicatriz, a marcar esa realidad para poder olvidarla y dar un paso, y eso que recuperamos, somos tan amables que lo podemos compartir con ellos y con todos”<sup>344</sup>. En este caso, el conflicto que produjo la presencia del caballo no es el rapto de una hermosa reina, sino el rapto de una gran porción del territorio mexicano tras la anexión resultado del Tratado Guadalupe Hidalgo en 1848, el responsable del regalo no fue el griego Odiseo, sino un tijuaneño: Marcos Ramírez ERRE.

### ***Toy an Horse: reciclando imágenes, universalizando fronteras***

Quisiéramos compartir otro anécdota sobre una experiencia previa a la conclusión de la obra *Toy an Horse*. Los personajes en relación a la historia son: Spring Haribult, canadiense cuya obra estuvo expuesta en las escaleras de la Casa de la Cultura; Tony Capellán, artista de la República Dominicana, cuya obra se encontró en el salón de la planta baja de la Casa de la Cultura; Felipe Ehrenberg, artista mexicano, cuya obra fue un proyecto con la comunidad: “OUTSIDE97 ½”; Pablo Vargas, también de origen mexicano, con su quiosco en el CECUT; Allan Sekula, estadounidense, cuyas fotos se encontraron en la rampa del CECUT y José Antonio Hernández con su obra en el salón número 12 de la Casa de la Cultura. Rumbo a una

---

<sup>343</sup> Tuchman, *La marcha de la locura*, pp: 32-33.

<sup>344</sup> ERRE, *Mirando el mundo desde una línea imaginaria*, p: 96.

fiesta en un lujoso suburbio ofrecida por inSITE para artistas e instituciones participantes, habiendo terminado sus piezas, los artistas deseaban ver la obra de ERRE, la cual aún no se había completado<sup>345</sup>. Al acercarse a la garita de cruce, Capellán abrió la ventana y le preguntó a un hombre del ejército de salvación: “Oiga, ¿qué es eso? (señalando al caballo)”, a lo que el hombre le respondió “una obra de arte”. Éste, desconociendo quién era el individuo inquisitivo – autor de la obra *The good neighbor* –, le señaló hacia un letrero de inSITE colocado cerca de la garita, reconociendo que era un festival de arte instalación. Capellán terminó la interacción preguntándole al hombre “pero ¿para qué sirve?”, a lo que le respondió “para verlo, es arte público”<sup>346</sup>.

Tal experiencia parece concordar con la visión que su director ejecutivo por parte de Estados Unidos Michael Krichman buscó para el evento, en tanto una experiencia de vida diferente para el artista y el espectador a través de las intervenciones realizadas, “confronta a públicos diversos, el que va a la galería va a buscar eso y el que va al museo también y aquí es al revés, el espacio está intervenido y de repente la gente se lo encuentra y las reacciones son muy distintas<sup>347</sup>. Dicho carácter imprevisible de la experiencia confrontativa entre un espacio culturalmente determinado y una obra que cuestiona su semantización, por lo tanto su ordenamiento, fue una parte importante del discurso institucional de inSITE. Los proyectos que conformaron la tercera edición intentaron “hacer una reflexión de una región de frontera donde conviven dos culturas”, estuvieron dirigidas “al público de maneras inesperadas y en lugares menos pensados”<sup>348</sup>. El mismo ERRE recurrió al mismo discurso al momento de hablar sobre su obra de arte instalación, la cual causó conmoción: “porque la gente que pasaba por ese lugar fue descubriendo poco a poco el caballo; trabajábamos de noche y ellos no entendían cómo había aparecido allí. Ese era precisamente el cometido de inSITE, llevar el arte a los lugares públicos”<sup>349</sup>.

Acorde a los directores ejecutivos del evento: Carmen Cuenca y Michael Krichman, inSITE trató de poner a disposición de los artistas el terreno físico y la infraestructura de las

---

<sup>345</sup> Tanto el trabajo de ERRE, como de otros artistas que trabajaron al aire libre, vieron sus obras retrasadas a consecuencia del huracán Nora, cuya fuerte lluvia impactó la región. Una curiosa consecuencia de la salida del recinto consagrado institucional, donde no solo lo social puede impactar, sino lo climatológico también. Ruíz, “Cabalga el arte la frontera”, 26 de septiembre de 1997 en IA.

<sup>346</sup> Ruíz, “Cabalga el arte la frontera”, 26 de septiembre de 1997 en IA.

<sup>347</sup> Bertha Wario, “inSITE: el arte sin límites”, *El Norte* (Monterrey), miércoles 29 de abril de 1998 en IA.

<sup>348</sup> Berdeja, “Cuarenta y dos artistas de once países en inSITE’97”, 30 de julio de 1997 en IA.

<sup>349</sup> “Un espacio abierto al arte”, *Geomundo* (México), Noviembre de 1997 en IA.

ciudades para que las interpreten, consignen, critiquen y representen a nivel artístico el significado de la frontera y así se pudieran tener mayores acercamientos entre las poblaciones que habitan la franja fronteriza. No obstante, como señaló Canclini, “es más que un juego lingüístico decir que los mayores performances ocurren, sin necesidad de artistas, en esta frontera”, y concluyó “donde todos los días, frente a las 15 casetas que controlan el paso de México a San Diego, se acumulan de 100 a 400 metros de coches”<sup>350</sup>. Las aglomeraciones de coches inmóviles por horas esperando cruzar parecen una gigantesca instalación. Con ello no deseamos desacreditar la potencialidad del arte público en incidir sobre la percepción que enmarca la cotidianeidad, pero quisiéramos enfatizar las características inherentes al espacio público mismo, las cuales una obra de arte puede destacar, pero que no le pertenecen como cualidad a la obra misma. Como en su momento mencionó el entonces director del INBA Gerardo Estrada para justificar el apoyo a inSITE, “esto demuestra el estrecho vínculo que existe entre realidad y arte”<sup>351</sup>.

Fue justo sobre esa gigantesca instalación que es la acumulación de automóviles detenidos esperando cruzar la frontera que estuvo instalado *Toy an Horse*. Siendo una zona de cruce concurrente, en la que cruzan más de 65 millones de personas al año, ERRE añadió una intencionalidad más. Reprodujo el logotipo del caballo en camisetas y postales para ser vendidos junto a los calendarios aztecas y los “monitos de *Disney*”<sup>352</sup>, así como confeccionó cuatro trajes de troyanos para quien quisiera retratarse junto al “monumento” como hacen los turistas. Con esta acción la caracterización del sitio como lugar de cruce, marcado por la performatividad, adquiere una connotación turística. *Toy an Horse* duró once meses y medio en un lugar donde estuvo proyectado sólo para un mes y medio. Fue visto más de ocho o nueve millones de personas, no solo aquellos que pasan a diario por ahí, sino la gente que pasa de Estados Unidos a México como turista y aparte la gente que lo vio en los medios de comunicación masiva<sup>353</sup>. Ciertamente la obra de ERRE tuvo un impacto, siendo una de las obras emblemáticas no solo de la edición de inSITE97, sino en cualquiera de sus previas y

---

<sup>350</sup> Néstor García Canclini, “Arte en la frontera México-EE.UU”, *La Jornada* (México), 9 de noviembre de 1997 en IA.

<sup>351</sup> Daniela Becerra, “Cruzar la frontera sin mojarse”, *Milenio* (México), 6 de octubre de 1997 en IA.

<sup>352</sup> Nos resulta pertinente la caracterización que hace Lawrence Herzog sobre Disneylandia en relación con la cultura de consumo y turismo. Se podría argumentar que la Avenida Revolución fue diseñada para ser una “tierra de México” idealizada, una fantasía exótica de lo que los estadounidenses imaginan que es México. Herzog, *Global Tijuana*, p: 11.

<sup>353</sup> Valenzuela Arce, *Formas de resistencia*, pp: 39-40.

posteriores ediciones, sin embargo, nos cuestionamos si en su intento por satirizar la experiencia turística y su efecto homogeneizador que reduce la experiencia de lo otro a una re afirmación de la representación que se tiene del otro, no terminó por devenir en espectáculo y si en verdad, como afirmó la académica Norma Iglesias Prieto, podemos pensar que *Toy an Horse* fue:

Esta enorme obra de madera modificó temporalmente el espacio físico y los usos de una de las instalaciones más representativas del control y del flujo fronterizo: la Garita Internacional de San Ysidro. Al hacerlo cambió también la memoria pública del lugar, pues inevitablemente toda persona que cruzó la frontera vio al enorme caballo y se preguntó, en mayor o menos medida, la razón de su existencia y consecutiva desaparición, contribuyendo así a la generación de nuevos sentidos y a la desnaturalización de la frontera<sup>354</sup>.

Lo que nos conduce a un punto de suma relevancia. Como mencionó García Canclini en su texto “El arte público re-imaginado en la frontera”, se ha señalado que el arte público debe luchar con dos lógicas: la del monumento y la del espectáculo<sup>355</sup>. Explicó que lo monumental remite a lo ya dado. La ubicación del arte urbano bajo esta lógica implica limitarlo a conmemorar lo existente, funciona como vehículo legitimador de la lógica que define al espacio que circunda al monumento, junto con sus respectivas representaciones discursivas. Por el otro lado el espectáculo se presenta en las sociedades hegemónicas por los medios, como “celebración del instante e impacto de rápida obsolescencia”<sup>356</sup>. La problemática con esta lógica para Canclini se encuentra en la falta de proyección hacia un futuro, una proposición revitalizadora y transformable, en favor de la simple espectacularización del presente así dado. Ciertamente no pensamos que la obra de ERRE para inSITE97 sea propia de la lógica del monumento, excepto en la posible dimensión en la que de manera retroactiva se convierte en un referente estático de un discurso institucional que buscó significar la zona fronteriza; pero ¿acaso es inmune a la del espectáculo?, ¿hay una desnaturalización de la frontera y una generación de nuevos sentidos a raíz de la intervención espacio-conceptual de *Toy an Horse*?

La obra incuestionablemente alteró el espacio de la garita internacional de San Ysidro, no solo debido a las proporciones de la pieza, sino por lo emblemático de su referente

---

<sup>354</sup> Iglesias Prieto, *Transfronteridad como primera lengua*, p: 37.

<sup>355</sup> García Canclini, *El arte público re-imaginado en la frontera*, p: 57.

<sup>356</sup> García Canclini, *El arte público re-imaginado en la frontera*, p: 58.

histórico. No obstante, consideramos que en la sátira y la permanencia temporal debido al éxito mediático que produjo la obra, más que desorientar y producir nuevos modos de relacionarnos con el espacio, devino en lugar, una internalización subjetiva del espacio familiar de quien percibe, monumento del éxito de la intervención artística institucional binacional. El proyecto de arte instalación desde un inició proyectó que se venderían caballitos modelos a escala de yeso, como los “Bart Simpson” – tengamos presente que Krusty el payaso consideró que Tijuana es el lugar más feliz de la Tierra-, hamburguesas, etc. Según, “en ese momento la obra tendrá una relación directa con el público y su significación se hará un evento de sitio, de comercio, de la ‘línea’”<sup>357</sup>. Sobre el arte instalación y su capacidad, Canclini mencionó:

Más que embellecedores decorativos del espacio, monumentalizadores del pasado o de “lo propio”, espectacularizadores de lo sorprendente o compensadores de lo débil, los artistas pueden ser quienes contribuyen a rehacer las preguntas que replanteen la vida pública. Cuando la función social más extendida de los medios comunicacionales es, según escribió Jean François Lyotard, fortalecer un cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y “preservar las conciencias de la duda”, el arte consistiría en desestabilizar tales certezas o permitir que emerja la incertidumbre proliferante en las interacciones multiculturales<sup>358</sup>.

Es esencial hacer mención de Heriberto Yépez quien hizo su propio acercamiento a la obra a *Toy an Horse*. Yépez destacó que el carácter bicéfalo del caballo apuntó a la falsedad de la penetración del norte hacia el sur, así como simultáneamente atacó el cliché de la invasión ilegal de mexicanos a Estados Unidos. Caracterizó la obra de ERRE como una producción que trata de la bilateralidad y convivencia de mundos antagónicos<sup>359</sup>. Tales mundos antagónicos (lo norteamericano y lo mexicano, lo masculino y lo femenino, lo mestizo y lo indígena, lo nacional y lo chicano, lo occidental y lo antiguo, los pobres y los

---

<sup>357</sup> Ruíz, “Cabalgando el arte la frontera” en IA. Véase la nota de Jorge Alberto Castillo, “inSITE97: La exposición presentará al público 42 proyectos que abarcan de lo impredecible a lo sublime”, *Hispanos Unidos* (San Diego), 7 de agosto de 1997 como fuente que corrobora la intención de producir réplicas del inmenso caballo troyano al público general en IA. Véase también: Héctor León Díaz, “La instalación transfronteriza”, *La crónica* (México), 30 de julio de 1997 en IA. Véase también Leticia Sánchez, “Consolida ‘inSITE’ relación bilateral”, *Reforma* (México), 30 de julio de 1997 en IA.

<sup>358</sup> García Canclini, *El arte público re-imaginado en la frontera*, p: 73.

<sup>359</sup> El mismo ERRE confirmó esto al afirmar “Si se considera una invasión, como era la función del caballo de Troya, sería una invasión, en este caso, hacia los dos lados”. Marcos Ramírez ERRE, Lucía Sanromán, y César García Núñez (eds), *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p: 36.

ricos, etc.) corren el riesgo en el arte fronterizo de afirmar una coexistencia en el ámbito social de igual manera que existe en la representación artística. Lo que Yépez denominó una versión *cool* o *nice*, versiones hacia las cuales el mercado apunta en su necesidad por homogeneizar la diferencia a través de su apropiación. Hablando sobre *Toy an Horse*, Yépez destacó un significado ulterior al mero doble flujo o doble fusión, a la que parece con claridad apuntar la obra de ERRE, señalando que “hay un significado ulterior en esta obra, Pues si el tema aparente de ésta es la bidireccionalidad o la simbiosis, el tema profundo, en cambio, es la incompatibilidad”<sup>360</sup>. Añadió:

Es significativo que ERRE no haya utilizado un signo norteamericano ni mexicano para construir su modelo de flujo fronterizo. El signo es clásico, literario. Las relaciones inmediatas son obvias: la obra fue concebida para la zona de cruce automovilístico, y con el caballo de Troya como vehículo donde se esconden los enemigos se satiriza lo que va oculto en los autos, lo que está escondido durante el cruce. La esencia del caballo de Troya es esconder. Y lo que está escondido en *Toy an Horse* es más importante que su materialidad, pues lo que está escondido es que el cruce entre estas dos culturas tiene un secreto guardado. El secreto consiste en que los sujetos de esa mezcla no están a la vista: están escondidos unos de otros (...) Por otra parte, también es muy significativo que las dos cabezas del caballo troyano de ERRE miran en direcciones opuestas: no quieren voltear a verse y, aunque comparten un mismo cuerpo, ambos caballos quieren huir uno del otro y separarse (¡desconectarse!) definitivamente, habiendo olvidado que alguna vez estuvieron pegados, habiendo olvidado (cerrado) la maldita frontera compartida<sup>361</sup>.

Quisiéramos en este momento aclarar que estamos en concordancia con la interpretación que hizo el académico sobre el subtexto posible de la obra, principalmente en la reducción de una compleja realidad social por medio de representaciones (sean artísticas, políticas, culturales, etc.) que resultan en simulacros. Según Canclini simulacros consecuencia de malentendidos, esto es referencias discursivas, visuales, sonoras, etc., que no poseen relación con la realidad sobre la que remiten. No obstante, hay ciertos puntos que quisiéramos desarrollar sobre tal lectura que realizó Heriberto Yépez.

Iniciando por su recreación como juguete rodante del caballo troyano. Tal transformación introduce una reflexión, ¿Cuál es la necesidad de tornar en vehículo a la obra de arte

---

<sup>360</sup> Yépez, *Made in Tijuana*, p: 49.

<sup>361</sup> Yépez, *Made in Tijuana*, p: 49.

instalación? Pregunta pertinente no solo debido al espacio físico en que fue introducido *Toy an Horse*, como bien señaló Yépez la obra fue concebida para la zona de cruce automovilístico. Hay fuentes que mencionan cómo parte del proyecto inicial de la obra fue que pudiera cruzar entre ambos países, lo cual rápidamente fue descartado por las autoridades estadounidenses<sup>362</sup>. Aunque la pieza fue pensada para ubicarse en la garita internacional de San Ysidro, en su uso de la figura emblemática del caballo troyano devino en un símbolo universal de frontera. El uso de un signo universal, emblemático como lo es el caballo troyano, para nosotros resulta un claro distanciamiento de su pieza anterior. Una obra cuyo espacio señaló hacia la historia de lo que solía ser Cartolandia, mientras simultáneamente al presente en donde la autoconstrucción de vivienda con materiales encontrados continúa siendo una realidad cotidiana lejos de los centros turísticos; materiales (como lo es la madera de segunda proveniente de Estados Unidos) que sostienen una conexión inmediata entre la obra de arte y el espacio que produce en su habitar; y cuyo título apunta al siglo venidero donde parece que las mismas condiciones de vivienda y precariedad continuarán siendo parte de la cotidianeidad de una parte considerable de la población. Fue una obra que no solo apuntó hacia la temporalidad, sino que la hizo manifiesta a través de su manera de hacer brotar los vestigios de aquello que sobrevive en la memoria; pero no a través del monumento que es el CECUT, sino a pesar de él. La universalidad del signo, remitió a nuestro parecer a la inclusión de las ruedas y su función en tanto vehículo.

Las ruedas que permiten su movilidad refirió a la misma exigencia de aplicabilidad al momento de insertarse en un mundo enmarcado por la globalización y la interconectividad que presupone como uno de sus mayores atributos; una universalidad aclamada desde la teoría, pero desechada en la práctica. Resulta pertinente mencionar que la obra *Toy an Horse* se volvió a realizar para la Bienal de Valencia en el 2007, en donde adquirió una nueva lectura que habló de los problemas de inmigración en España, especialmente sobre las miles de personas, casi todas de África del norte, que arriesgaron sus vidas para cruzar el Estrecho de Gibraltar en pequeñas balsas<sup>363</sup>. Por otro lado el curador Debrouse dijo sobre el caballo de ERRE que significó “un retroceso notable dentro de la dinámica de desarrollo del evento. De

---

<sup>362</sup> Timothy Nolan, “Onview: InSite97 San Diego and Tijuana”, *New Art Examiner* (Chicago, Illinois), febrero de 1998 en IA.

<sup>363</sup> Power, “Erre, hablando en ambos sentidos al mismo tiempo”, p: 28.

nuevo se volvía a monumentalizar el discurso de ‘lo fronterizo’ como una narrativa prototípica de lo que debía ser la representación de la frontera”<sup>364</sup>. Resulta curiosa tal caracterización, siendo el mismo ERRE quien la llegó a caracterizar como anti-monumental.

Ejemplo de ello lo encontramos en la edición inSITE94 en la obra *América* del artista japonés Yukinori Yanagi, la cual consistió en colocar sobre una pared 36 banderas del continente americano hechas con cajas de acrílico llenas de arena coloreada. Éstas se encontraban conectadas por medio de tubos plásticos dentro de los cuales viajaban hormigas que iban destruyendo las banderas nacionales dentro de las cajas de acrílico. Canclini interpretó la obra de Yanagi como metáfora de los trabajadores que, al migrar por el mundo, van descomponiendo los nacionalismos. La crítica de Canclini al abordaje de Yanagi se centró en la reducción de las fronteras a un mismo tipo de metáfora universal influida por los relatos globalizantes que sitúan a todos los pueblos en una situación de co-presencia. Podemos, con la ventaja de la retrospección, cuestionarnos si las identidades nacionales se han ido diluyendo, si el concepto de nación ha sido desarraigándose de las prácticas que lo definen. En palabras de Canclini: los malentendidos fomentan simulacros<sup>365</sup>.

Tijuana es algo mucho más que lo repetido por aquellos que cargando sus prejuicios, vienen a intentar descifrarla. Basta ver de reojo esas imágenes reciclables la enorme mujer desnuda, los parques industriales, la línea fronteriza, la calle principal para entender que son una ínfima parte de un simulacro menor sobre una realidad carismática en pleno reacomodo<sup>366</sup>.

El mismo ERRE expresó con antelación su consideración de la universalidad de las fronteras “todas las fronteras son iguales y ésta es una respuesta a una política del gobierno californiano que podría haberse extendido a todos los estados de la Unión y a muchas partes del mundo”<sup>367</sup>. Consideramos ERRE pecó también del uso de imágenes recicladas, incluso de un reciclaje en su retórica. Sobre su obra de arte instalación *El camino de regreso* - instalación situada en una carretera con dos sentidos de México a Los Ángeles, la cual mostró las huellas de los que se van y los que vuelven- ERRE describió su efecto de la siguiente manera “despertando la pregunta de quién es realmente el que regresa, si regreso yo al centro

---

<sup>364</sup> Entrevista a Olivier Debrouse, (2003), México en Ruth Estévez Gómez, *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico. Caso concreto InSite: proyecto binacional de arte público en la zona fronteriza de Tijuana-San Diego*, (Tesis de maestría: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), p: 149.

<sup>365</sup> Néstor García Canclini, *El arte público re-imaginado en la frontera*, p: 58.

<sup>366</sup> Rafael Saavedra, “Tijuana makes me happy”, *Nexos* (México) 1 de noviembre de 2004, p: 2.

<sup>367</sup> Ezenario cultural, “El traje de Marcos Ramírez”, *Zeta* (México), 4 al 10 de abril de 1997 en IA.

de la República, o regresa la gente que sale de la ciudad de México”<sup>368</sup>. Dentro de los mismos vaivenes que despiertan una inquietud en ERRE por cuestionar lo que emerge de estas negociaciones, las mutaciones que producen los contactos y las condiciones de éstos, la maleabilidad de las identidades sujetas a una permeabilidad constante de sus características centrales, debemos cuestionar las adversas repercusiones de una universalización de las fronteras. La universalización produce consensos basados en una sustancialización de aquello que designan.

Tal como señaló en su momento la antropóloga italiana Fiamma Montezemolo al abordar la cuestión de las distintas representaciones en torno a Tijuana, ninguna de ellas puede funcionar como una imagen holística que la defina. Debemos reconocer la estancia breve de la antropóloga en Tijuana, la ausencia de ésta en sus trabajos posteriores a su ida de la ciudad, así como un abordaje que carece de rigor histórico al momento de tratar las particularidades de la ciudad sobre la que decidió hablar. Sin embargo, consideramos que su postura sobre las identidades es propia de las coyunturas del tiempo en cuestión. Su trabajo “Tijuana, becoming rather than being: representando representaciones...” fue escrito en el 2006; dos años tras la conclusión del evento cultural Tijuana, tercera nación (del empresario Español Antonio Navalón), un año tras su exposición ARCO05 en Madrid, España –el cual tuvo a México como invitado de honor en la reconocida Feria Internacional de Arte Contemporáneo- la cual contó con el muro polémico de Tijuana la Tercera Nación, de la última edición del evento binacional inSITE; y el mismo año en que el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego llevó a cabo la exposición: *Strange New World: Art and Design from Tijuana* –un proyecto de gran envergadura que recurrió a la exhibición de arte fronterizo buscando retomar la batuta de la ya arraigada retórica que veía a Tijuana como una ciudad posmoderna, la nueva meca cultural de la cual emerge una peculiar creatividad ilimitada propia de su constante interacción con lo multicultural –curada por la estadounidense Rachel Teagle. Eventos que sirvieron como plataformas para pontificar sobre la singularidad de la condición fronteriza de Tijuana, limpiar la imagen de una ciudad definida por la migración, las maquiladoras, la violencia y los burros pintados de cebras; cuando en realidad no hicieron más que abonar a la semántica de una Tijuana que existe discursivamente, se propaga a través de sus representaciones, y se esconde a plena vista.

---

<sup>368</sup> Ezenario cultural, “El traje de Marcos Ramírez”, 4 al 10 de abril de 1997 en IA.

De ahí que la falta de rigor histórico en el texto de Montezemolo puede ser incluso una ventaja suya, si bien no una intencional, siendo que al aparentar situarse en una discusión sobre la identidad de Tijuana a raíz de sus representaciones, la generalidad de las anotaciones realizadas por la antropóloga terminan por mostrar la inestabilidad misma del sentido, situando a Tijuana como sólo un caso específico de la incapacidad de las representaciones por captar aquello que designan. No queremos decir que Tijuana carezca de características particulares que forman parte de las dinámicas y procesos que la constituyen a diario, sólo que esto es cierto de cualquier ciudad y, en lo que respecta a la inestabilidad del significado, realmente es cierto de cualquier cosa que pueda ser representada. Por ello, concordamos con Montezemolo cuando afirmó que “la única forma de descolonizar la pretensión de cualquier verdad última y única es hacerla explotar en una contradicción que multiplique su significado”<sup>369</sup>. Similarmente estamos de acuerdo con la antropóloga en el rechazo al origen de Nietzsche, enfatizando que esto no es propio de Tijuana, sino de la restrictiva naturaleza de la implicación de una esencia, una pureza, una identidad homogénea que, como correctamente señaló la autora, busca lo mismo y rechaza lo diferente; esto último siendo tal vez más notable por la situación geográfica de Tijuana como ciudad en frontera con el país más poderoso del mundo, cuyo fenómeno migratorio congrega una multiplicidad de individuos con sus respectivas culturas e identidades, representando una heterogeneidad que es antitética a la homogeneidad que el Estado-nación ha promulgado como esencial característica de su fuerza, pureza y singularidad.

Estamos en concordancia con ERRE cuando afirmó que ya no es posible la existencia de un caballo de Troya cerrado. No tanto en su afirmación de la transparencia en las intenciones de ambos países en su mirada hacia el otro, sino en lo que implica un objeto cerrado en relación a un sujeto exterior que lo percibe. El contenido del caballo troyano no fue solamente 50 guerreros escondidos, sino la expectativa de un contenido interno a la forma. Con lo cual llegamos a la última objeción a la lectura que hizo Yépez. Cuando afirmó que el secreto oculto en *Toy an Horse* es más importante que la materialidad de la que está compuesto<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> Montezemolo, *Tijuana, becoming rather than being*, p: 95.

<sup>370</sup> Para el mismo Krichman la presencia de nuevos materiales en la construcción de las obras fue una característica importante. Él mismo señaló hacia el uso de materiales que no aparecieron en las ediciones anteriores mientras también hacia los que lo hicieron para la edición de 1997: puertas de metal de una escuela de buceo, banquetas de concreto, un pedazo de la muralla que divide la frontera mexicana y estadounidense,

La preeminencia de un supuesto contenido invisible dentro de la obra artística es el fantasma que ha convertido a la obra de arte históricamente en un objeto muerto, en un espectro del cual debemos exorcizar al fantasma que ronda sus interiores. Evidencia de la polisemia de *Toy an Horse* se encontró en la utilización de ésta por el presidente estadounidense Bill Clinton cuando usó la figura del caballo bicéfalo para representar la conexión y subsecuente relación entre ambos países con la intención de promover el comercio<sup>371</sup>. Por lo tanto deseamos aclarar que esto no es un rechazo ante la interpretación, sino un reconocimiento de los peligros de una conceptualización de ésta tal que termine por ofuscar la presencia de la materialidad, la cual en el caso de *Toy an Horse*, exhibió cualquier “secreto” en torno a la problemática relación entre ambos países y la incompatibilidad a la que Yépez correctamente apuntó<sup>372</sup>.



Ilustración 6: vista desde el interior de *Toy an horse*: <https://insiteart.org/insite97#images330-10> consultada el 14 de marzo de 2021.

---

instrumental médico, flores, chatarra y hasta leche. Sánchez, “Consolida ‘inSITE’ relación bilateral”, miércoles 30 de julio de 1997 en IA.

<sup>371</sup> Ann Jarmusch, “Boldest inSITE art doesn’t sit on fence”, *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), 19 de octubre de 1997 en IA.

<sup>372</sup> Como señaló el entonces subdirector de la Escuela de Artes (Campus Tijuana) de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) Sergio Rommel “el anunciado fin del arte no significó que se detuvo la producción de objetos artísticos sino un cambio de paradigma: la sustitución de una estética de la materialidad por una estética del significado. Sergio Rommel Alfonso Guzmán, “Estéticas en la frontera”, *Replicante* núm. 5, año II (noviembre 2005- enero 2006), p: 86.

Identificamos dos modos en que la materialidad precede sobre el contenido. Primero, la presencia de la madera de segunda ha sido uno de los materiales más usados al momento de la autoconstrucción de vivienda en la zona fronteriza, una recurrente opción para aquellos miles de migrantes que llegan buscando una mejora en su calidad de vida. De este modo, más que el vacío del cuerpo del caballo troyano, es la materialidad de su cuerpo lo que conecta con el lugar que habita, con la historia de asimetría en la relación vertical que ha caracterizado a la zona fronteriza a lo largo de su desarrollo poblacional, económico, durante el siglo XX. Segundo, y a esto aludimos al inicio del capítulo, la materialidad de los cuerpos de migrantes que, como pequeñas réplicas del caballo de Troya, penetran la frontera en un proceso de recuperación simbólica de los territorios anteriormente parte de México. Estos dos modos de pensar la importancia de la materialidad por sobre un fantasmal contenido inherente a la obra artística nos parece más conducente a una valoración del inmenso caballo situado frente a la garita más cruzada del mundo.

**(Re) pensar la instalación: vanguardia, desinstalación y/o construcción sociocultural.**

En su texto *The spaces of home in Chicano and Latino representations of the San Diego-Tijuana borderlands (1968-2002)* la académica Jo-Anne Berelowitz categorizó en tres distintos períodos la representación del binario: Hogar-Frontera (*Home-Border*) en la producción artística. La primera etapa concierne al período de finales de la década de 1960 recorriendo la década de 1970 y fue protagonizada por el movimiento chicano en respuesta al movimiento militante de intelectuales chicanos en su re-descubrimiento de Aztlán como la tierra natal perdida que debe ser recuperada. De esta etapa deseamos destacar que la noción de Aztlán está férreamente arraigada a una espacialidad concreta. Esto es esencial destacar para una apreciación de la linealidad temporal abordada por Berelowitz, siendo que la segunda etapa, la cual ubicó en los inicios de la década de 1980 hasta mediados de la década de 1990, es caracterizada por una reconceptualización de Aztlán como un espacio simbólico ubicado en el “corazón” de los chicanos, esencial a su identidad, más que como una espacialidad física que deba ser recuperada a través de una representación de ella usando iconografía tradicional<sup>373</sup>. En esta etapa el concepto de *borderlands* fue usado para significar

---

<sup>373</sup> La presencia del TAF y su problematización por medio de una politización del concepto de frontera fue determinante en este distanciamiento de la semántica del Hogar opuesto a la Frontera dentro de la consideración de sus relaciones e intercambios. Una de las figuras que mejor representó este cambio en enfoque y

el encuentro entre dos culturas y que reconoce la diáspora chicana. La tercera etapa se situó durante la mitad de la década de 1990 hasta lo que sería el presente de la publicación de este trabajo en 2005. Este período es caracterizado por lo que es llamado la condición postfronteriza (*postborder condition*), lo que conllevó un reconocimiento de los influjos de fuerzas globales que trascienden la territorialidad tan esencial a la noción de Estado propia de la modernidad. Se le caracteriza como un proceso de desterritorialización y reterritorialización, un tipo de vaivén entre una pertenencia y una no pertenencia, así como un binacionalismo, como lo veremos en eventos culturales como inSITE y su discurso centrado en la coparticipación de dos naciones a través del arte para identificar y rectificar heridas históricas entre ambos. Para los intereses de nuestra investigación nos enfocaremos en la tercera etapa así identificada por Berelowitz haciendo uso de tres distintas maneras de pensar el medio del arte instalación, para al final brindar una reflexión sobre estas conceptualizaciones en relación a las dos obras que hemos abordado hasta aquí: *Century 21* y *Toy an Horse* de Marcos Ramírez ERRE. Ambas formando parte de la temporalidad atribuida a esta tercera etapa, así como vinculadas a una reflexión histórica que se ha desarrollado sobre la relación entre el hogar y la frontera.

Nuestra primera parada en este recorrido conceptual que busca matizar los modos en que el medio del arte instalación puede ser concebido nos lleva hacia la filósofa estadounidense Susan Buck-Morss, la cual sitúa al arte creado para un sitio específico (*site-specific*) como una práctica en la que el tiempo no tiene prisa por ir a ningún lado puesto que camina a la misma velocidad que nuestro tiempo. El espacio, nos afirma Buck-Morss, no es familiar y seguro –idea a la cual nos hemos adherido a lo largo de nuestra argumentación. Pero es precisamente esta concreción del campo de conocimiento estético la que puede transformar al tiempo y al espacio cotidiano en formas misteriosas, aún al afirmarlos<sup>374</sup>. De ahí que Buck-Morss reconoció que mientras el arte es una mercancía que se produce dentro del discurso burgués, implica también otras posibilidades como la de plantear una realidad alternativa. Para ello, su indagación y manejo del concepto de vanguardia consideramos es relevante para nuestro abordaje.

---

discursividad fue el artista Guillermo Gómez-Peña, quien tornó la línea divisoria en metáfora de desterritorialización y desamparo.

<sup>374</sup> Susan Buck-Morss, *¿Qué es arte político?* en Susan Buck-Morss et al., (eds.), *InSITE97: Private Time in Public Space: San Diego, Tijuana* (San Diego: Installation Gallery ; Distributed by Trucatche, 1998), p: 17.

Los historiadores han rastreado el concepto de vanguardia hasta el filósofo social francés Henri Saint-Simon y la fe en el progreso histórico al que se adhirió su movimiento<sup>375</sup>. Para Saint-Simon los ingenieros, científicos, artistas eran visionarios, una élite vanguardista que podía guiar a las masas hasta la utopía de un futuro industrializado. Para finales del siglo XIX “vanguardia” adquiere una nueva semántica. Ésta se refiere ahora a los radicales culturales: artistas bohemios al margen de la economía, modernistas que abogaban por el “arte por el arte mismo”, anarquistas culturales que escandalizaban a la burguesía al retar los valores sociales aceptados<sup>376</sup>. Buck-Morss mencionó cómo el elitismo de la vanguardia significaba estar “adelante” del resto de la sociedad en un sentido histórico, lo cual implica que, los otros, las masas, se encontraban en la “retaguardia”<sup>377</sup>. Ya en el siglo XX los artistas asumieron el propósito de su trabajo en la formación de un nuevo ser humano, así como los nuevos ambientes que alimentarían las formas que desarrollaban. Las vanguardias buscaron cerrar la brecha que había separado a la vida del arte como esfera autónoma privilegiada, aislada de toda contaminación contingente en forma de su contexto histórico.

Buck-Morss recordó que originalmente tanto vanguardia como vanguardismo fueron términos militares, que se referían a un despliegue espacial y no temporal. En su significado militar la vanguardia de un ejército marchaba al frente de las tropas para encontrarse con el “enemigo” en el momento menos esperado, teniendo la ventaja de la sorpresa para dar el

---

<sup>375</sup> Para profundizar en el tema del concepto de vanguardia sugerimos las siguientes lecturas: Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, 2. ed (Madrid: Tecnos, 2003); Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, 3a ed (Barcelona: Seix Barral, 1990); Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1968); Hans Magnus Enzensberg, "The Aporias of the Avant-Garde" en Philip Rahv, *Modern Occasions* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1966).

<sup>376</sup> Buck-Morss, *¿Qué es arte político?*, p: 21. Queremos destacar aquí la ya bien conocida crítica ante la incongruencia de una producción artística capaz de evocar un malestar, un *shock*, una vez que ha sido institucionalizado. Así como enfatizar la importancia que tuvo la idea del *shock* durante el siglo XIX por parte de escritores como Charles Pierre Baudelaire en relación a lo que fue percibido como un agotamiento de la noción dominante en Occidente de la experiencia. Teniendo en el *shock* una detención de que aquello vivido pudiera ser asimilado, normalizado dentro de los parámetros de lo que constituirá una “experiencia”. Véase el capítulo “Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” en Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001).

<sup>377</sup> Véase el capítulo “¿Y qué pasó con la Posmodernidad?” en Hal Foster, *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal Ediciones, 2001). Analizó la transición de la modernidad a la posmodernidad en el siglo XX por medio de un estudio de la noción del sujeto individual en relación al otro cultural y cómo ha mutado a través de tres periodos: primero a mediados de la década de 1930 con la teoría psicoanalítica de Lacan y las técnicas de reproducción masiva; segundo en la década de 1960 con la muerte del sujeto y la sociedad del espectáculo así como la penetración de los medios de comunicación en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales y por último en la década de 1990. Enfatizando la importancia de la concepción de otro opuesto a un yo, un sujeto en el sentido moderno, como esencial para la comprensión de este movimiento.

primer devastador golpe. El origen de la vanguardia, en su connotación militar, tiene implicaciones importantes en su aplicación y la enmarcación de la percepción que se tiene a raíz de ella. Como término que tiene una finalidad de estar “adelantado” ante un “enemigo” con la intención de lograr un golpe devastador, tenemos en su origen una clara enmarcación del binomio en que el otro es sinónimo de “enemigo” –hemos para este punto señalado hacia la dominante interpretación de *Toy an Horse* como una obra que apunta justo a este modo de percepción utilizando la antigua identidad del caballo troyano como una arma diseñada para sitiar territorio enemigo, por el otro lado en *Century 21* el “enemigo” es la encarnación física de una inmoralidad, una promiscuidad que impregna de mala fama a la ciudad de Tijuana en relación con un vecino de cuya economía en parte dependía la suya. No obstante, para Buck-Morris es importante prescindir de estas reducciones basadas en una simple aceptación de identidades prefiguradas y asimiladas irreflexivamente. Para ella se debe asumir nuestro papel en la transformación del futuro a partir de las acciones tomadas en el presente; el primer paso hacia una praxis es una conciencia intranquila, una disrupción de lo cotidiano y nuestro modo de habitarlo. En palabras de Buck-Morris:

En lugar de volar edificios hay que atacar estas estructuras en toda su banalidad cotidiana, desarticulando su significado aparentemente inocuo en nuestras prácticas y complacencias cotidianas. Y aquí es donde la vanguardia cultural encuentra su misión militar. Si nos sorprende en medio de nuestra existencia mundana y rompe la rutina de vivir, aunque sea por un segundo (el enemigo interno es esta rutina de vida) entonces podemos aliarnos con lo mejor de nosotros mismos, nuestro lado físico que percibe que el orden de las cosas no es lo que debería o podría ser<sup>378</sup>.

Añadió que el tiempo de la vanguardia no es ya el progreso, sino la interrupción: detener el tiempo, hacer que transcurra más lentamente, o regresar al pasado, al tiempo olvidado para romper la plácida superficie. La noción de vanguardia como tiempo de interrupción, así como espacio de desplazamiento tienden a la alteración de los límites: institucionales, nacionales, culturales, del arte mismo. Susan Buck-Morris ofertó una definición para pensar el arte político como una práctica crítica contextualizada. Para ello, podemos pensar en el espacio urbano, un espacio impregnado por procesos significadores, el cual en su momento “desafiaba a los artistas habituados a situar sus obras en salones silenciosos, protegidos para

---

<sup>378</sup> Buck-Morris, *¿Qué es arte político?*, p: 23.

contemplanlos”<sup>379</sup>. Las vanguardias plásticas del siglo xx se propusieron renovar el orden urbano mediante el rescate de zonas degradadas e intervenciones sobre el espacio culturalmente determinado. Una obra como *Century 21* no tiene en su función guiar en dirección a un supuesto progreso, sea en forma de algún tipo de narración en torno a una historia del arte, ni en su contenido en referencia al vínculo entre la Zona Río y su pasado en Cartolandia. Tal como argumentamos el capítulo anterior, *Century 21* no solo interrumpe el flujo de un tiempo discursivo, no sólo permite una reapertura del pasado reprimido bajo el glamour de la ahora urbanizada y cosmopolita Zona Río, sino que toma una imagen del pasado y la conecta a un presente en que las condiciones que marcaron ese espacio y las preocupaciones de ese tiempo retienen su pertinencia –si bien ahora invisibilizado en las periferias de la ciudad-, mientras simultáneamente señaló hacia un futuro, un naciente siglo XXI, cuando las condiciones precarias, las chozas construidas en base a materiales de segunda seguirán siendo parte de la vida cotidiana de la ciudad<sup>380</sup>.

Por otro lado, Néstor García Canclini hizo mención de las nuevas modalidades en el arte urbano en relación con tres movimientos de la desurbanización de la década de 1980: a) la desarticulación de las ciudades medianas y grandes por la expansión acelerada de su territorio y su población; b) la relativa sustitución de los espacios tradicionales de encuentro colectivo (plazas, cafés, cines, iglesias) por ámbitos cerrados, semiprivados (centros comerciales, calles y barrios de uso restringido); c) la desestructuración de ciudades que se conurban con otras, incluso pertenecientes a distintos países, dando el ejemplo de la formación de la así llamada metrópoli transfronteriza de Lawrence Herzog entre Tijuana y San Diego<sup>381</sup>. Canclini

---

<sup>379</sup> Néstor García Canclini, *Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas*, en Susan Buck-Morss et al., (eds.), *InSITE97: Private Time in Public Space: San Diego, Tijuana* (San Diego: Installation Gallery; Distributed by Trucatiche, 1998), p: 38.

<sup>380</sup> Durante la escritura de nuestra investigación se llevó a cabo la inauguración de un almacén de la compañía transnacional Amazon junto a un asentamiento irregular conocido como barrio El Cañón del Padre. El edificio tiene una extensión de 32.000 metros cuadrados y está instalado en el parque industrial *Real Estate Management and Services Group* (RMSG). Para su construcción, se invirtieron un promedio de 21 millones de dólares. Retomaremos en mayor detalle este fenómeno en las conclusiones, por ahora deseamos solo destacar la pertinencia del título *Century 21* en su pronóstico de la perpetuidad de condiciones precarias de vivienda y trabajo para un sector de la población. Fenómeno que es necesario esclarecer no le es exclusivo a Tijuana, pero que se enfatiza por ser el enfoque de nuestro abordaje.

<sup>381</sup> Néstor García Canclini, *Arte desurbanizado*, p: 38. Para un profundo y detallado análisis crítico de la noción de metrópoli transfronteriza véase Tito Alegría Olazábal, *Metrópolis transfronteriza: revisión de la hipótesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos*, 1. ed., Estudios urbanos serie (San Antonio del Mar: Colegio de la Frontera Norte ; Miguel Ángel Porrúa, 2009).

propuso el término “desinstalaciones”, ya que más que expresar el lugar, lo propio de una tierra o de una cultura nacional, más que instalarse en lo existente (piénsese la lógica de lo monumental que el mismo Canclini abordó y que desarrollamos anteriormente), son desinstalaciones en tanto producen alteraciones en el sentido urbano que intervienen. Acorde a Canclini:

El atractivo de las instalaciones efímeras reside, en parte, en despojarse de cualquier pretensión de representatividad durable, en imaginar lo que la exploración estética puede ofrecer al no concentrarse sobre un objeto o un espacio, sino en las relaciones inestables que ocurren entre los objetos, las personas y los espacios<sup>382</sup>.

Tenemos en las desinstalaciones de Canclini una desvinculación de la semántica que conecta una serie de prácticas y relaciones con la manera en que asimilamos, reproducimos y reaccionamos a los espacios en los que llevamos a cabo nuestra cotidianidad. De este modo el espacio al verse desde la dimensión en que corresponde a una construcción social, al enfatizar las relaciones que lo enmarcan, y su inherente inestabilidad, cabría añadir su dimensión histórica, en tanto su carácter subjetivo de ninguna manera conlleva una arbitrariedad en su constitución actual, la intervención por medio de la obra de arte instalación permite un relajamiento de las directrices que articulan la identidad de un espacio, lo que por su cuenta conlleva una rearticulación de los modos de relacionarnos, significar y experimentar las posibilidades en cuanto a ellos. En este sentido consideramos tanto *Toy an Horse* como *Century 21* actúan con diferente eficacia como desinstalaciones debido al modo en que debilitan las relaciones y significaciones de los espacios urbanos en los que interceden como impugnación identitaria.

Por último, y en conexión con las desinstalaciones de Canclini, en su texto “La construcción sociocultural de los espacios públicos” José Manuel Valenzuela Arce reflexionó en torno al espacio, el cual, como mencionó, al ser construido socialmente, únicamente puede ser entendible dentro de esa compleja relación dialéctica que lo continua produciendo y reproduciendo. Dicha construcción es histórica, contradictoria, heterogénea, multisignificante, por ello mismo expresa las desigualdades y contradicciones sociales. Por lo tanto, el espacio social construido, así como sus representaciones ideologizadas se construyen en el seno de la vida social, constituyendo el ámbito tópico y sociocultural

---

<sup>382</sup> Néstor García Canclini, *Arte desurbanizado*, p: 46.

preferente en donde interactúan diversos intereses<sup>383</sup>. Añadió que la construcción cultural de las ciudades se ubica en el campo de conformación de códigos culturales compartidos, pero también en la disputa simbólica, donde el espacio deviene referente tópico de identidades colectivas. Nuestras obras de arte instalación (*Toy an Horse* y *Century 21*) se encontraron inmersas en esta disputa simbólica, en la que la reproducción de nuestro acervo de códigos culturales buscó ser suspendida en su inmediata reciprocidad con los espacios a los que corresponden. El carácter efímero del arte instalación, teniendo su contrario en la perenne presencia monumental, deviene en un rechazo a la implementación de otro conjunto de códigos que busque resemantizar un espacio de manera natural y dominante. Según Valenzuela Arce:

El llamado arte público participa en la resemantización de los espacios; incorpora elementos que redefinen sus aspectos significantes y cognitivos, participa en la disputa simbólica por su apropiación. El arte público incide en la percepción y significación de los espacios colectivos, condición que requiere de una mayor vinculación con los actores cotidianos que los habitan y sus códigos culturales. Invitan a una discusión más amplia sobre la conformación de nuevas cartografías cognitivas y la resemantización de los espacios<sup>384</sup>.

En lo que respecta a la resemantización de los espacios, Humberto Félix Berumen en sus conclusiones a *Tijuana la horrible* ha identificado cómo la mitificación de Tijuana ha resultado en que su identidad social se haya visto deteriorada; configurada menos por su realidad física, cultural o socioeconómica, que por su representación imaginaria<sup>385</sup>. Acorde a Berumen dicha representación imaginaria de Tijuana se originó durante la década de 1920, una época que caracterizó como singularmente excepcional, y en condiciones históricas particulares, entre ellas la apertura de numerosas cantinas y varias casas de juego; “Tijuana era simplemente una nueva encarnación de las ciudades demoniacas asociadas a la tradición judeocristiana: Sodoma, Gomorra, pero principalmente de Babilonia”<sup>386</sup>. Retomando la aseveración de Valenzuela Arce sobre la construcción social del espacio, consideramos que

---

<sup>383</sup> José Manuel Valenzuela Arce, *La construcción sociocultural de los espacios públicos* en Susan Buck-Morss et al., (eds.), *InSITE97: Private Time in Public Space: San Diego, Tijuana* (San Diego: Installation Gallery; Distributed by Trucatiche, 1998), p: 166.

<sup>384</sup> Valenzuela Arce, *La construcción sociocultural*, p: 168.

<sup>385</sup> Berumen, *Tijuana la horrible*, p: 372.

<sup>386</sup> Aprovechando la oportunidad, retomemos la referencia al Situacionismo y tengamos presente su proyecto de la “Nueva Babilonia”, una ciudad laberíntica y nómada; la ciudad utópica del arquitecto situacionista Constant Nieuwenhuys.

la caracterización de Tijuana, en tanto representación, como una imagen socialmente construida, la cual subsiste por medio de diferentes discursos sociales (literarios, *massmediáticos*, testimoniales, cinematográficos, artísticos, y aun urbanísticos) que la han construido y promovido a lo largo de poco menos de un siglo<sup>387</sup>.

En su artículo en Nexos, “*Tijuana makes me happy*” el escritor Rafael Saavedra tocó algunos puntos similares al destacar la recíproca constitución entre la ciudad y uno mismo al afirmar que somos nosotros, aquellos que vivimos aquí, los que acaban de llegar, así como los que faltan, quienes construimos la ciudad mientras ella, a su vez, nos constituye al percibirla. Enfatizó la continúa resemantización del lenguaje, recontextualizado, reconstruido al ser; así es como podemos pensar que “el poder del gesto poético en el arte es revolucionario porque actúa como un interruptor en el sistema cerrado de equivalencia habituada entre signos”<sup>388</sup>. No serían solamente los turistas, en el sentido cotidiano de la palabra, quienes vienen a Tijuana buscando una re afirmación de la percepción que han construido históricamente de ella, sino todo aquel que viniendo del exterior desean “descubrir y llevarse su Personal TJ que se reduce a repetir lo que otros ya han dicho”. De este modo podríamos caracterizar como quien posee una actitud turística quien desee determinar, esencializar un fenómeno en constante fluir, en devenir, basándose en la imposición de representaciones imaginarias, lingüísticas, interpretativas, sin reconocer la distancia implícita en toda experiencia con un algo externo a nuestra percepción de ello.

Tijuana no se queda quieta, se está moviendo, por eso tan difícil asirla y por eso tan fácil ponerle etiquetas post García Canclini que convergen en una misma escena, resquebrajando una moral pasatista que condena lo que no comprende y dando, de manera furtiva, un anticipo *in real time* de lo que viene. Por eso, tratar de definir lo que siempre está mutando es, además de inoperante, algo pretencioso.<sup>389</sup>

Berelowitz recurrió al lenguaje alemán y el nexo entre las palabras *heim* y *heimat* –hogar y tierra natal- para enfatizar la identificación de una con lo privado y la otra con lo público – recordemos que la edición de inSITE97 fue titulado: tiempo privado en espacio público. Por otro lado señaló hacia la palabra griega *nostos*, la cual alude a un regreso, un retorno al hogar o patria. Siguiendo la tradición épica de los poemas Homéricos, remitió a los cantos sobre

---

<sup>387</sup> Berumen, *Tijuana la horrible*, p: 371.

<sup>388</sup> Papastergiadis, *Spatial Aesthetics*, p: 369.

<sup>389</sup> Saavedra, “Tijuana makes me happy”, 1 de noviembre de 2004, p: 2.

los viajes por mar de los héroes griegos que volvían de Troya –lo cual nos vincula con el uso de la figura del caballo troyano en *Trojan Horse*. La palabra nostalgia tiene sus raíces griegas en la palabra *nostos* (regreso) y *algos* (dolor), un tipo de melancolía, cuyo origen etimológico viene de *melas* (negro) y *kholis* (bilis)<sup>390</sup>. Por ello es pertinente recordar que el término fue acuñado en 1688 por Johannes Hofer (1669-1752) en su disertación médica en Basilea. Hofer introdujo la nostalgia por la condición también conocida como la “enfermedad suiza” o *Schweizerheimweh* (nostalgia suiza), debido a su frecuente aparición en mercenarios suizos que en las llanuras de las tierras bajas de Francia o Italia suspiraban sus paisajes montañosos nativos. En este momento posee una connotación médica y es importante destacar la asociación con una territorialidad, con un espacio fijo más que como una vinculación solamente emocional con él. De ello es importante destacar la idea de hogar vinculado con la cultura entendida como aquello que existe dentro de una territorialidad específica, propia de la idea de nación moderna y que posee una relación análoga con la búsqueda por recapturar Aztlán como un espacialidad concreta y física en la primera etapa a la que remitió Berelowitz. La nostalgia unida a la idea de hogar conlleva una profunda connotación de pérdida, propia de una previa pertenencia que ahora se anhela. El viaje como un vaivén que implica una ida y un retorno, el cual a veces se interrumpe, se posterga indefinidamente, tal como es el caso en las cuestiones migratorias, las cuales están tácitamente presentes en ambas obras de ERRE.

Sobre esta idea del hogar y su desprendimiento de una espacialidad concreta, fija, una negociación constante, uno de los varios sentidos atribuidos a *Century 21* es la referencia a la reconocida inmobiliaria estadounidense. Como anotó el arquitecto Joseph Rykwert “la industria inmobiliaria de los Estados Unidos afirma eufemísticamente vender 'hogares' – santuarios domésticos íntimos- en lugar de 'casas' –estructuras inertes con el potencial de convertirse en santuarios”<sup>391</sup>. Siendo así, podríamos entender que la industria inmobiliaria estadounidense no se encuentra en el negocio de vender estructuras vacías, tanto como

---

<sup>390</sup> La bilis negra era uno de los cuatro humores cardinales junto con la bilis amarilla, la sangre y la flema. Los cuales constituyen la antigua teoría griega de los cuatro humores, la cual corresponde con la creencia en cuatro líquidos básicos los cuales se relacionaban con los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua). Su balance era considerado esencial para mantener una buena salud. Véase como referencia visual de la representación de la melancolía en tanto bilis negra la obra *Melencolia I* (1514) del artista alemán Albrecht Dürer.

<sup>391</sup> Joseph Rykwert, “House and home” en Arien Mack (Ed.), *Home: A place in the world* (Nueva York: New York University Press, 1993), pp. 47-58.

estructuras potencialmente susceptibles a convertirse en lugares que evoquen un sentimiento de arraigo. Pero, curiosamente, la pieza de *Century 21* remitió a un episodio en la historia de Tijuana sinónimo de desarraigo, de expulsión. En palabras de Berelowitz, *Century 21* “reinscribió la espacialidad aparentemente inocente del CECUT con las relaciones de poder que subyacen a su historia reprimida, llevando la pobreza de Cartolandia al modernismo cívico de alto nivel y la posmodernidad de la aclamada CECUT de Tijuana”, añadió “recordando a los residentes de la ciudad y turistas que debajo del ícono de Tijuana del estatus de gran ciudad se encuentra una historia de hogares y vidas destruidas <sup>392</sup>.

Lo que nos conduce al abordaje que realizó Berelowitz sobre *Toy an Horse* de ERRE. La autora remite a Jano, el dios romano de dos cabezas que presidía puertas, arcos, entradas, umbrales y comienzos –recordemos que nosotros realizamos nuestra propia evocación a Jano el capítulo anterior al momento de reflexionar sobre la cuestión del umbral como el límite entre aquello que culmina y aquello que inicia. Berelowitz rastreó el origen de Jano hacia un pasado pre-helénico, hacia un dios del cual descienden sus propios atributos: Hermes –Dios con muchas cabezas de las transiciones, guardián de puertas y límites, de entradas a ciudades y cruces, de allanamiento, de comerciantes, ladrones y otros que usan las carreteras, antiguo símbolo de movilidad y de relaciones con extraños. Destacó de manera esencial cómo para los antiguos Hermes era una mitad de una díada oposicional: Hestia –Diosa de la quietud asentándose, identidad fija, encerrando y custodiando, del hogar circular en el centro de la casa, de la esfera de las mujeres que vigilan en casa. Sobre esta relación entre Hermes y Hestia, Berelowitz mencionó:

Una forma diferente de hospitalidad se asocia con cada uno de estos dioses: Hermes, favoreciendo el intercambio de obsequios, podría aceptar al extraño como un igual, pero no obstante como un extraño. Hestia, por otro lado, podría recibir a un extraño en el círculo más cercano de la casa con la condición de que el extraño se sentara en cuclillas frente a ella en la chimenea. El extraño, ahora atraído a la jerarquía doméstica, deja de ser un extraño y es llevado al *oikos* (hogar)<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> Jo-Anne Berelowitz, “The spaces of home in Chicano and Latino representations of the San Diego – Tijuana borderlands (1968-2002)”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23 (2005), pp: 323-350. La autora añadió que la obra también hizo referencia indirecta a la relación de Tijuana con los Estados Unidos, en tanto las políticas espaciales que gobiernan el uso de la tierra de Tijuana son impulsadas por el vínculo de esa ciudad y la integración dentro de la economía del sur de California. La choza *Century 21* de ERRE hizo referencia tanto a la historia local de Tijuana como a la dinámica del desarrollo transfronterizo y postfronterizo.

<sup>393</sup> Berelowitz, *The spaces of home*, p: 345.

Berelowitz concluyó que *Toy an Horse* se convirtió en un símbolo impregnado que simultáneamente aludió al arraigo y la movilidad, a la identidad y al cambio. Tenemos en este sentido en *Toy an Horse* una bi-direccionalidad que no se limita a la relación Norte-Sur, Estados Unidos-México, sino como una representación de un vaivén, de un ir y venir, de un péndulo que recorre en este modo dos polos opuestos que sin embargo no conlleva una contradicción, sino que señala a la fluidez propia de la inestabilidad de las relaciones que sostenemos a través del espacio y en relación con su dimensión social –tal como Berelowitz señaló en el proceso de desterritorialización y reterritorialización propio de la condición postfronteriza.

Así, retomando en este punto la sentencia de Rafa Saavedra sobre “tratar de definir lo que siempre está mutando es, además de inoperante, algo pretencioso”, consideramos encontró su resonancia, curiosamente, en la afirmación de Canclini sobre la capacidad del arte instalación en su carácter efímero de “despojarse de cualquier pretensión de representatividad durable”; así como en la advertencia de Buck-Morss de que “el orden de las cosas no es lo que debería o podría ser”; y en la invitación de Valenzuela Arce “a una discusión más amplia sobre la conformación de nuevas cartografías cognitivas y la resemantización de los espacios”. Esperamos por medio de estas distintas conceptualizaciones del arte instalación hayamos podido ofertar una visión complementaria a nuestro interés y abordaje de las obras de Marcos Ramírez ERRE: *Century 21* y *Toy an Horse*. Extrayendo de estas variadas conceptualizaciones un carácter compartido en la desestabilización de los sentidos que reproducen un orden dominante en conformidad con los espacios de nuestra mutua constitución. El proceso diacrónico de la idea de hogar que Berelowitz estudió durante la temporalidad de 1968-2002, y que categorizó en tres distintos períodos, exhibió una transición en la que la espacialidad del hogar como ubicación física pasó a una disputa simbólica cargada dentro del corazón hacia una negociación dada a través de flujos donde la territorialidad dejó de ser referente de una identificación estable. Por otra parte la instalación como vanguardia, desinstalación o construcción sociocultural reconoce similarmente un distanciamiento con respecto a la esencialización propia de una permanencia, de una identidad fija de sí mismo como medio artístico –el medio de la instalación en sí mismo ha abandonado la postura de Clement Greenberg sobre la depuración

de lo no esencial en la búsqueda de la especificidad de su identidad en tanto medio artístico-, así como de los espacios que interviene.

## **Conclusiones**

El presente capítulo nos ha permitido entrar y salir del contexto local con la finalidad de presentar un panorama más extenso, por lo tanto más enriquecedor, de nuestro objeto de estudio. Si bien hemos logrado presentar un análisis en el que *Toy an Horse* de Marcos Ramírez ERRE participa como una obra dentro del medio del arte instalación, lo hace también como un objeto intervenido culturalmente por sus referencias históricas, así como por las condiciones del espacio y el tiempo en que fue insertado. Como en su momento mencionó Danto, reformulando un pensamiento de Ludwig Wittgenstein sobre el lenguaje, “imaginar una obra de arte es imaginar una forma de vida en la que juega un papel”<sup>394</sup>. Hemos tratado de figurar esa forma de vida en la que jugó un papel, en la que se desempeñó no solamente como una obra de arte con su respectivo bagaje conceptual adherido a una historia occidental del arte que llegó al continente con el rapto del mundo artístico por parte de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, sino desde la recepción en la prensa tanto local como nacional e internacional, los abordajes académicos en torno a su impacto sobre la experiencia cotidiana del cruce fronterizo y la semántica de su presencia en torno a la garita más transitada del mundo.

Sin embargo esto, consideramos la obra es más que su lugar dentro de cualquier historia del arte o de sus relaciones e intervenciones culturales. La madera persiste en su presencia a lo largo de nuestro abordaje. No solamente como un material de uso en la construcción de obras de arte instalación por parte de un artista con experiencia en carpintería o en viviendas de autoconstrucción por parte de quienes migran buscando un mejor nivel de vida, sino como elemento que representa la asimetría en las relaciones verticales históricamente determinadas entre ambos países mucho mejor que cualquier supuesto contenido etéreo propio de la interpretación académica de una obra pasiva dispuesta al acogimiento de la mirada humana.

Como consecuencia de ello, hemos optado por la reivindicación del cuerpo en relación al espacio circundante en el que en su mismo transitar, en su habitar construye y reconstruye

---

<sup>394</sup> Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014), p: 202.

para sí mismo. Hemos intentado desde este enfoque presentar la distinción entre un lugar – aquello intervenido subjetivamente y naturalizado- y espacio –aquello negociado por medio de las tensiones que forman parte del movimiento a través de él. La obra de arte instalación no solo se relaciona con el espacio en tanto uno habita al otro, no es solo una relación de contigüidad, sino que ambas implican procesos de renegociación en las que cualquier semántica atribuida resulta de un intercambio que ofrece como posibilidad su resemantización constante. Así, la noción de Tijuana, aquella que existe por medio de sus representaciones dominantes, existe en el campo de un significado el cual no comparte un vínculo de necesidad con el espacio en el que diariamente se negocian tales significados. Por lo tanto, consideramos la recuperación del espacio a través del arte instalación nos permite realizar una investigación más a detalle de los procedimientos que históricamente han ido alterando la identidad de una ciudad de tan reciente nacimiento, habiendo celebrado sus primeros 100 años el año de 1989.

Tanto la obra de arte instalación como el espacio de la ciudad requieren de un sujeto dotado de la capacidad de interpretarlo para poder participar de las formas de vida en las que se desempeña activamente. *Toy an Horse*, inSITE97, nos han permitido ser puntos de referencia para realizar un diálogo en el que la historia del arte y la historia de Tijuana encuentren puntos de concordancia, en tanto historias impulsadas por una narrativa cuyas prácticas mismas van deshilando su supuesta génesis. El dintel de la Puerta México no fue removido, la historia sirvió como advertencia, el caballo troyano bicéfalo convertido en juguete quedó situado sin posibilidad de sitiar. Exhibido bajo el acuerdo de las autoridades estadounidenses, el juguete quedó en el juego, como dijo Agamben: en el juego solamente sobrevive el rito; pero se ha olvidado y anulado el mito. Siendo así, *Toy an Horse* desempeñó a la perfección su papel como juguete, existiendo en la retórica académica como una confrontación al poder hegemónico estadounidense, el condicionamiento de la puerta y la posibilidad de cruzar su umbral –tengamos presente la importancia del umbral, así como los condicionantes al momento de desear cruzar la frontera desde el lado mexicano; pero anulando el mito en torno a la historia de la caída troyana.

### Capítulo III: Allan Kaprow y los vestigios del Casino Agua Caliente

El ambiente urbano es construido porque le es permitido. Le es permitido porque representa y refleja una institución o 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.

- Vito Acconci.

Tenemos que preocuparnos, y dejarnos sorprender incluso, por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, tanto por nuestros cuerpos, ropas, habitaciones, como, si es necesario, por la inmensidad de la calle Cuarenta y Dos [...] sin prestar atención a acontecimientos y eventos, encontrados en la cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en *escaparates* de tiendas y en las calles, y percibidos en sueños y accidentes terribles.

– Allan Kaprow.

#### Introducción

El poeta y novelista austríaco Rainer Maria Rilke describió en detalle la memoria interiorizada de la casa de su infancia, aquella extraña morada que no volvió a ver, la cual: “no es edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento”<sup>395</sup>. La desintegración de la casa a la que señaló Rilke apunta a una brecha entre una estructura concreta, material, y la unión de ella con procesos mentales, emocionales que en su conjunción producen aquello a lo que Rilke refirió en su descripción del hogar perdido. El pasillo que, significativamente, no conecta –esto es un pasillo que no da paso-, y que Rilke sitúa en carácter de fragmento, remite a su incapacidad de ser el puente que una las piezas que conforman el lazo entre una arquitectura y su función de habitar<sup>396</sup>, de ser lugar en tanto espacio subjetivado, de ahí la dispersión interna a la que Rilke señaló.

---

<sup>395</sup> Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (Madrid: Alianza, 1997), p: 44.

<sup>396</sup> Sobre el acto de habitar el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa dijo que este “revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte el espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en

Dicha unión entre el aspecto material de una estructura y los procesos emocionales, mentales a través de los cuales producimos una sensación de orden y sentido, nos permitirán llevar a cabo una indagación en torno al proceso histórico alrededor del célebre Agua Caliente. Si bien realizando el debido rastreo de sus orígenes hasta su expropiación por el presidente de la República Lázaro Cárdenas en 1937, nuestro principal enfoque será en la concurrencia de estilos que adornaron su distinguida arquitectura, la mezcolanza indiscriminada de pinturas de distintos movimientos artísticos que decoraron sus paredes, así como los murales de ángeles y querubines situados en sus techos, los cuales facilitaron la creación de un fastuoso simulacro, un oasis en el desierto. La construcción de un entorno hermético que activamente ignoró aquello que sucedía fuera de su glamuroso ambiente rodeado de estrellas de cine, juegos de azar, obras de arte, etc. Argumentaremos esto lo sitúa como un claro antecedente a una retórica posmoderna que llegaría a ser identificada por antonomasia con Tijuana décadas después y que estuvo presente en la interpretación de Tijuana a través de inSITE94.

Teniendo siempre presente los procesos de transformación que acontecieron a raíz de su expropiación, dirigida hacia una radical mutación de centro de vicio a centro escolar, debemos asimismo reconocer que la identidad de Agua Caliente fue más matizada que como solo epicentro del pecado. En su momento, en respuesta a la misma carencia de espacios oficiales designados a la exposición de arte local, Agua Caliente cumplió la función de espacio de exhibición y como mercader de la producción de artistas locales ante el interés foráneo por lo exótico, por lo alternativo. En este sentido, Agua Caliente fue simultáneamente centro turístico enfocado en juegos de azar, carreras de caballos y galgos, junto con sala de exhibición artística, al mismo tiempo que obra de arte en sí, bajo su ostentosa arquitectura. Acorde a nuestra argumentación, bajo una valoración del gradual proceso de esta transubstanciación –la connotación religiosa es intencional-, apreciaremos la imposibilidad de una esencialización al considerar el constante fluir en la relación en que un espacio socialmente construido requiere del actuar sobre él por parte de quienes lo significan como parte de una doble constitución sujeta al cambio inherente del movimiento de su perpetua correspondencia. Alrededor de esta tensión, queremos jugar con el papel que una obra de arte

---

el domicilio propio. El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo”. Juhani Pallasmaa, *Habitar* (España: Editorial Gustavo Gili, 2016), p: 7.

instalación, en este caso *Muezzin* de Allan Kaprow, desempeñó como mediador de estas fluctuantes relaciones que alteran cualquier noción de orden y sentido estable a partir del uso de la imaginación, el humor, a través del simple acto de jugar. Proponemos así (des)hacer Agua Caliente en un movimiento de “creación-decadencia-creación”, por usar las palabras de Kaprow.

### **Arquitectura y Arte Instalación: un movimiento ontológico del *deshacer***

Para este capítulo profundizaremos en el enfoque ontológico con la finalidad de analizar el modo en que las obras de arte instalación se relacionan con la arquitectura y cómo alteran el espacio que ocupan. Situaremos el auge de la instalación a la par de la experiencia estética de la década de 1960 por la “inclusión del espectador”<sup>397</sup>. Como lo mencionó el crítico de arte estadounidense Robert C. Morgan (1996) al notar la importancia que se dio a los medios de comunicación y a sus efectos culturales: “se revitalizó el empleo de estructuras temporales por influencia de los primeros dadaístas y futuristas, convirtiéndose en una preocupación central entre los que se asociaban con la nueva vanguardia en Europa y Estados Unidos”<sup>398</sup>. El uso de estructuras temporales en el arte de vanguardia conlleva ya un reconocimiento del cambio, lo que es en sí un distanciamiento de nociones estáticas del medio escultórico desde la Antigüedad. A los que haremos referencia a continuación.

Para el siglo IV a.C. el pensamiento sofista permeó la cultura griega y no hubo ningún género artístico que haya escapado al influjo de distanciar al espectador de la obra de arte<sup>399</sup>. Este nuevo espíritu es representado mejor tal vez por el tipo atlético con que Praxíteles y Lisipo sustituyen el ideal viril de Policeto<sup>400</sup>. Tanto el *Hermes* de Praxíteles, como el

---

<sup>397</sup> Para el sociólogo alemán Georg Simmel el modo en que el marco de la pintura de caballete “excluye de la obra de arte [a] toda circunstancia y, por tanto, también [excluye] al espectador, ayudando con ello a colocarla en aquella distancia sólo desde la cual puede disfrutarse de ella estéticamente” Liessmann, *Filosofía del arte moderno*, p: 94. Podemos discernir que incluyendo al espectador se posibilita un modo de relacionarse con la obra artística que será una reflexión cultural y espacial de Tijuana.

<sup>398</sup> Nosotros revisamos una traducción posterior a 1996. Roberto C. Morgan, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal, 2003), p: 67.

<sup>399</sup> Los sofistas partían de la capacidad ilimitada de los hombres para la educación y, por primera vez, creen en la capacidad de enseñar la virtud. De hecho, el concepto occidental de cultura, basado en la consciencia, la auto-observación, y la crítica, tienen su origen en la idea de la educación de los sofistas. De ellos procede la idea del relativismo histórico. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Barcelona: Editorial Labor, 1985), p: 121.

<sup>400</sup> El joven escultor griego Policeto, quien durante el siglo V a.C. escribió su tratado de escultura en donde desarrolló un canon de belleza ideal del cuerpo basándose en la relación medible entre las partes del cuerpo y el todo. El escultor griego Lisipo cuestionaría las bases del canon de Policeto, mientras mantenía en su

*Apoxiómeno* de Lisipo, no tienen ya nada de heroico, nada de aristocráticamente rígido, producen en su lugar la impresión de un bailarín y de las primeras figuras talladas de hombres. En palabras del historiador de arte húngaro Arnold Hauser, “todo su ser está cargado de dinamismo, lleno de fuerza y movimiento latente”. Enfatiza que con estas esculturas ya no se le permite al espectador fijarse en un solo aspecto, pues ya no se encuentra compuesta basada en las “vistas principales” de las cosas; al contrario, ellas subrayan lo incompleto tanto como lo momentáneo de cada aspecto, forzando al espectador a cambiar constantemente de punto de vista. Acorde a Hauser, el *Apoxiómeno* de Lisipo “está ya ocupado por completo consigo mismo, tiene una existencia para sí mismo e ignora totalmente al espectador”<sup>401</sup>.

Debemos comentar que todavía para finales del siglo V a.C. la escultura se encontraba intrínsecamente ligada a la arquitectura, sin embargo, “a medida que la iniciativa privada fue sustituyendo los encargos artísticos del Estado, empiezan a surgir obras plásticas de menor tamaño, de carácter más íntimo y de más fácil transporte”<sup>402</sup>. Para el siglo IV a.C. ya no se construyó en Atenas ni un solo templo; la arquitectura había dejado de ofrecer a la escultura una tarea importante a cumplir. Ahora, este último punto es de suma importancia a nuestra argumentación, siendo que partiendo del reconocimiento del vínculo que compartió la arquitectura con la escultura es que deseamos profundizar en las implicaciones ontológicas y materiales de la manera en que ese nexo subsistió dentro de la práctica del arte instalación. Éste no solo altera la epistemología de habitar y relacionarnos con un espacio, no es meramente una herramienta de deconstrucción crítica ante los modos en que se ha construido históricamente un espacio, su semántica, los modos y las experiencias que asociamos a él, sino que remite a una potencialidad concerniente al modo de *ser* en tanto se *es* dentro y alrededor de un contexto histórico. Permítasenos la siguiente referencia a la historia de la escultura, que de manera somera ofrece un argumento ante la imposibilidad de una noción estática del medio escultórico. Consideramos que debido a que no responde meramente a una

---

corazón la búsqueda de un modelo idealizado de belleza humana. A la par de Lisipo, es necesario mencionar la figura de Fidias, Estopas y Praxíteles, escultores que propulsaron un dinamismo en la representación escultórica que había partido para los griegos del modelo egipcio.

<sup>401</sup> Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p: 121. Parecería que con el *Apoxiómeno* tenemos un antecedente a la *Juno Lodovisi* a la que el filósofo alemán Friedrich Schiller le atribuiría una autonomía similar.

<sup>402</sup> Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p: 131. Las grandes construcciones de esa época se erigen en Oriente, donde sigue desarrollándose igualmente la escultura monumental.

intención formalista, la siguiente noción reconoce simultáneamente una dimensión exterior e interior al entorno histórico de la obra:

De Praxíteles a Carpeaux las cosas no cambiaron mucho: estaba convenido que se representaba la realidad, figurativamente, en su forma sensible o fenoménica, para decirlo como Kant. Pero llegó Gauguin y sus nuevas formas, tomadas del arte de Oceanía. El taller de los trópicos revolucionó las formas. Y, más tarde, las maderas talladas de los expresionistas alemanes; y después Picasso, el maestro de todos, con sus *collages* de materiales que, por su diversidad, abrían un increíble campo de posibilidades. Y entonces la escultura clásica se hizo imposible<sup>403</sup>.

Redirigiendo la cuestión ontológica hacia el campo político-artístico, resaltando el nexo que los une, en el libro VI de *La República*, Platón dijo: “No se puede alterar las reglas de la música sin alterar las leyes fundamentales del gobierno”. La académica argentina Elena Oliveras señaló que Platón<sup>404</sup> está destacando el “desacuerdo de algunos artistas, como Mirón al introducir el movimiento en sus esculturas, con el paradigma parmeniano de inmovilidad aceptado”<sup>405</sup>. Algo destacable de la observación de Oliveras es la vinculación entre los consensos y la determinación del tiempo histórico; así como del orden y sentido que éste imprime al arte<sup>406</sup>.

Sobre la estructuración de un orden que proporcione sentido, deseamos aquí argumentar un lazo que une a las exploraciones artísticas en torno a la arquitectura, teniendo presente la función que ésta cumple en la organización de nuestras experiencias fuera y dentro de sí mismos. Para ello el arquitecto e historiador Christian Norberg-Schulz observó sobre la relación entre la arquitectura y la existencia: “el interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: se deriva de la necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le

---

<sup>403</sup> Michel Onfray, *La escultura de sí: por una moral estética* (Madrid: Errata naturae, 2009) p: 91.

<sup>404</sup> Acorde a Hauser, Platón atacó la novedad en el arte, así como a todo lo nuevo, debido a una sospecha que la anarquía y la decadencia aparecen en todo lugar en donde se despierta la novedad. De modo interesante, Hauser ofreció un contexto que permite valorar la revolución iconoclasta platónica al enfatizar el emerger de las primeras señales de un “modo estetizante de ver el mundo”, en el cual el arte no solo tiene su lugar, sino atenta con devorar otras formas de cultura. De ahí que solo como reacción contra este esteticismo halla explicación la actitud de Platón. La noción puramente teórica de que los medios de expresión del arte están ligados a formas sensibles nunca le habría provocado tan fuerte rechazo. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, pp: 129-130.

<sup>405</sup> Elena Oliveras, *La cuestión del arte en el siglo XXI: nuevas perspectivas teóricas*, Primera edición (Buenos Aires: Paidós, 2019), p: 147.

<sup>406</sup> En referencia a la comprensión de la “institución del arte” como aparato de producción y distribución de ideas véase Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde, Theory and History of Literature*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

rodea para aportar orden y sentido a un mundo de acontecimientos y acciones”<sup>407</sup>. Por su cuenta el arquitecto Juhani Pallasmaa expresó una actitud similar al afirmar “las estructuras que construye el ser humano ‘domesticar’ el mundo para que podamos habitarlo y comprenderlo”<sup>408</sup>. Complementando estas posturas en relación a la determinación perceptual del material arquitectónico, el filósofo alemán Karsten Harries dijo: “la arquitectura ayuda a sustituir una realidad sin sentido por otra transformada teatral o, mejor aún, arquitectónicamente [...] nos ofrece la ilusión del sentido [...] no podemos vivir en el caos. El caos debe convertirse en cosmos”<sup>409</sup>.

A partir de las citas anteriores podemos pensar el espacio arquitectónico como un espacio relacional en donde el cuerpo humano cumple una función determinante apropiándose y comprendiendo el ambiente social, mientras éste, simultáneamente, se encuentra afectado por las relaciones constantes con el cuerpo humano sensorial. Pero, si las formas arquitectónicas cumplen este rol central en la comunicación del orden social, esto es permiten un modo de relacionar lo abstracto o lingüístico con un proyecto que sucede tanto en la dimensión espacial como temporal —el proyectar conlleva un devenir indeterminado—, ¿qué implicaría la deliberada indeterminación de una estructura? Para ello pensamos en producción artística del artista estadounidense Gordon Matta-Clark<sup>410</sup>. La manera de trabajar de él consistió en seccionar partes de paredes y suelos de edificios existentes. Para ello no contaba con ninguna autorización oficial: Matta-Clark y sus amistades exploraban la ciudad en busca de edificios abandonados con los cuales experimentar, y desde ellos el artista “desarrollaba una melancólica poética del oprobio”<sup>411</sup>.

En la valoración de Matta-Clark, su producción “parece que siempre ha habido una relación constante en mi obra entre la arquitectura y la escultura, y ahora una se ha apropiado

---

<sup>407</sup> Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Blume, 1975), p: 9.

<sup>408</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 90.

<sup>409</sup> Karsten Harries, “Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture”, en David Seamon (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing: Towards a Phenomenological Ecology* (Albany: State University of New York, 1993), p: 47.

<sup>410</sup> Nació en Nueva York en 1948, estudió literatura francesa en la Sorbona (1963-1964), más tarde se especializó en arquitectura y urbanismo en Cornell University (1964-1968), después trabajó un año en la renovación urbana de Binghamton, en el estado de Nueva York. Murió a sus 35 años en 1978, dejando un poco conocido y explorado legado artístico de suma relevancia a las indagaciones en la arquitectura y la potencialidad del arte por empujar los límites de nuestra comprensión en torno al espacio.

<sup>411</sup> Crow, *El arte moderno en la cultura cotidiana*, p: 137.

de la otra”<sup>412</sup>. Para Matta-Clark, se trató de hacer de la arquitectura una escultura, no a la inversa. De manera sucinta explicó que “el primer acto de hacer es moverse”. Sin embargo, el movimiento al que Matta-Clark aludió no es solo aquel del cuerpo desplazándose a través del espacio, sino el fruto que tiene la acción sobre el continuo movimiento de la historia del espacio intervenido y, más profundamente, sobre nuestro modo de habitarlo. Esto lo expresó cuando dijo “lo que hago es tomar una situación en el último momento e intentar aplazarla en una especie de expresión alternativa”<sup>413</sup>. Esto lo llevó a cabo tratando de “complementar y ampliar el significado de un espacio específico mediante cortes ‘metafóricos’ o vaciando dicho espacio”<sup>414</sup>. Hay algo detrás de su acción de las incisiones, un corte o una serie de cortes que funcionan como un “potente mecanismo” capaz de redefinir situaciones espaciales y elementos estructurales<sup>415</sup>.

Uno de los elementos que hace visible Matta-Clark a partir de sus cortes fue la luz. Por medio de los cortes a una arquitectura uno es capaz de ver la manera en que la luz entra en los lugares de una forma que antes hubiera sido imposible, “se pueden percibir perspectivas y profundidades antes ocultas. Espacios antes inaccesibles dejan de serlo para poder moverse en ellos”<sup>416</sup>. El escritor estadounidense John Hollander mencionó que el ingreso de luz a una habitación en sombras es una antigua y arraigada metáfora del pensamiento dentro de una cabeza humana<sup>417</sup>.

Para Matta-Clark su obra podría ser considerada como un *ready-to-be-unmade* (listo para deshacerse) –una referencia directamente opuesta al *ready-made* duchampiano. Para él había cosas listas para deshacerse. El acto de deshacer tuvo una connotación propositiva para Matta-Clark, ya que el momento de deshacer es importante para lograr el avance del

---

<sup>412</sup> Gordon Matta-Clark, “Autopresentación” en Gordon Matta-Clark, *Entrevistas* (Barcelona: Puente Editores, 2020), p: 19.

<sup>413</sup> Matta-Clark, “Dilemas” en Matta-Clark, *Entrevistas*, p: 45.

<sup>414</sup> Matta-Clark, “Entrevista en Nueva York” en Matta-Clark, *Entrevistas*, p: 53.

<sup>415</sup> El crítico de arte nigeriano Okwui Enwezor destacó la producción del artista mexicano Gabriel Orozco debido al hecho de que en su obra se da cierta reciprocidad entre el formato vernáculo y la sofisticación cosmopolita. Añadió: “Hay que estar atentos a las implicaciones que tiene la creación de un sistema binario en el que lo vernáculo significa una degradación y lo cosmopolita constituye la plenitud. Podríamos decir que su obra coincide con la de muchas figuras tanto del arte euro-estadounidense como del arte americano. Ello significa que las referencias a Robert Smithson, Joseph Beuys y Marcel Duchamp, o a Cildo Miereles, Helio Oiticica, Ana Mendieta, *Gordon Matta-Clark* y Félix González-Torres son también fácilmente aplicables a Orozco”. Okwui Enwezor, “Gabriel Orozco. Silencios infinitos”, *Atlántica* núm. 17, (1997), pp: 20-30.

<sup>416</sup> Matta-Clark, “Office Baroque” en Matta-Clark, *Entrevistas*, p: 95.

<sup>417</sup> John Hollander, “Hopper and the Figure of Room”, *Art Journal*, Vol. 41, núm. 2, (1981), pp. 155-160.

pensamiento arquitectónico. En contra del consenso de que la arquitectura produce objetos estáticos, contemplativos en su belleza, buscó hacer que la arquitectura fuera algo distinto, “hacer de ella un verbo, una acción”, en otras palabras: un movimiento. Pallasmaa parece concordar con Matta-Clark. En su ensayo “La metáfora vivida” (2002), en el apartado “La arquitectura como verbo”, mencionó:

Un edificio no es un fin en sí mismo. Un edificio altera y condiciona la experiencia humana de la realidad: enmarca, estructura, articula, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. Las experiencias arquitectónicas profundas son acciones, no objetos. Como consecuencia de esas acciones implícitas, la reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia arquitectónica<sup>418</sup>.

De ello concluyó que las experiencias arquitectónicas básicas tienen una naturaleza más de verbo que de sustantivo, es una acción no una definición. De ahí que la práctica de Matta-Clark giró en torno al tomar una situación, por otro lado normal, incluso anónimo y la “redefine y traduce en lecturas múltiples y superpuestas de situaciones pasadas y presentes”<sup>419</sup>. Esta redefinición que suscita una polisemia en relación al espacio, fue expresada por él como una “continua metamorfosis”, propiciada por la misma interacción de la gente alrededor del espacio. De ello se desprenderá un deseo en Matta-Clark en escenificar los modos de alterar ese sentido de inmovilidad que asociamos a los espacios arquitectónicos y, por extensión, sobre la posibilidad de deshacerse a uno mismo por medio de deshacer su entorno –lo que sugiere en su producción una confluencia de consideraciones tanto espaciales como temporales en la constitución de uno mismo. Matta-Clark perdía interés cuando algo ha alcanzado la imagen de sí mismo, su interés era “deshacer”<sup>420</sup>. Esta tentativa de intervenir una estructura preexistente remite a nuestro enfoque ontológico y material de la arquitectura y del arte instalación en Tijuana, pues, para una ciudad como ella lo importante a finales del siglo XX era: el movimiento.

---

<sup>418</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 96.

<sup>419</sup> Gordon Matta-Clark rememoró sobre su tiempo en la Universidad de Cornell, en la que describió la experiencia como una similar a la del catolicismo. “Ingresar en una academia de diseño es como tomar los votos del sacerdocio [...] Aprendes a actuar de acuerdo con una jerarquía, con todos sus adornos, incluido el sometimiento ante los cardenales y los obispos, aceptas recibir los sacramentos para seguir la ‘buena’ vida y la excomunicación ante un comportamiento herético. A mí me quedó muy claro que eso es lo que ocurría en una escuela de diseño. Aprendías la ‘palabra’”. Matta-Clark, “Entrevista en Nueva York” en Matta-Clark, *Entrevistas*, pp: 66-67.

<sup>420</sup> Matta-Clark, “Entrevista en Nueva York” en Matta-Clark, *Entrevistas*, p: 84.

Nuestro énfasis en la arquitectura, vista desde este papel de ordenamiento y sentido, nos permitirá una mejor apreciación cuando a continuación analicemos el papel que el Museo como recinto e institución cultural ha tenido en la delimitación de las experiencias que se tienen dentro de éste<sup>421</sup>, al igual que en la construcción de una sensibilidad que legitima una discursividad sobre el arte moderno –que veremos fue un antecedente al surgimiento de un evento como inSITE-, que enmarca la crítica al espacio pulcro y neutro de los museos y galerías; así como, de cierto modo, también las prácticas artísticas de la década de 1960 en su actitud contra el esterilizado espacio institucional y en favor de la experimentación en el espacio público, política e históricamente cargado, las cuales dieron origen a prácticas intermediales como el arte instalación<sup>422</sup>. Este último no sería una reorganización de la historia del arte, sino que reestructura la manera en que el arte interviene en el espacio y tiempo.

Así mismo, será una útil herramienta al momento de abordar la historia de Agua Caliente y su suntuosa arquitectura, junto con el proceso de transformación que lo vio pasar de un palacio dedicado al vicio a un centro escolar, una mutación que ciertamente sería un apropiado ejemplo del modo en que la arquitectura enmarcó los modos de *ser* que se desarrollaban en su interior. Tengamos presente que no fue una transformación de la noche a la mañana, lo que se tradujo en períodos en que si bien su función era ya la de un centro educativo, aún retenía vestigios físicos de su tiempo como centro turístico –véase más adelante el anécdota de un alumno que recuerda estar en clases junto a una tina profusamente decorada. Su transformación, así como su arquitectura híbrida es ya un cuestionamiento de una identidad fija y estable que pudiera asegurar su permanencia como espacio inmutable – una transformación no equivale a una tabula rasa, creemos Matta-Clark estaba consciente de ello.

Es necesario advertir algo de cómo Allan Kaprow pasó del *Happening* al Arte instalación. Hemos detectado un isomorfismo entre el arte procesual de Kaprow y el proceso mediante el

---

<sup>421</sup> Véase Brian O’Doherty, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Expanded ed. (Berkeley: University of California Press, 1999).

<sup>422</sup> La filósofa alemana Juliane Rebentisch mencionó que la intermedialidad “es el término establecido desde los años sesenta para todas las prácticas artísticas que ya no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en distintas artes. Estas prácticas, en cambio, parecen pertenecer a nuevas áreas híbridas que existen *entre* las artes”. Tuvieron como consecuencia “el fin del arte autónomo”, piedra angular de la concepción de arte moderno en occidente. Juliane Rebentisch, *Estética de la instalación* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), p. 91.

cual el Casino Agua Caliente se convirtió en una institución educativa. En ambos casos ocurrió un reflejo del cambio funcional e histórico de la ciudad y del arte contemporáneo. Estas reflexiones dan apertura a nuestra argumentación del carácter ontológico y materialista de la arquitectura y su contexto vivencial. Lo que sitúa a la obra *Muezzin* como figura mediadora entre lo arquitectónico y el espacio-tiempo. Esto debido a que, en palabras de Pallasmaa, “el significado arquitectónico siempre es contextual, relacional, ligado al tiempo. Las grandes obras adquieren su densidad y profundidad de un eco del pasado”<sup>423</sup>. Y, como veremos más adelante en torno a esta propiedad acústica, *Muezzin* evocó un pasado olvidado.

### **Tijuana: la punta del torpedo**

El historiador de arte alemán Benjamin Buchloh en su libro *Formalismo e historicidad* se insertó en la discusión en torno a las mutaciones que ha experimentado el concepto de historicidad en las prácticas artísticas de posguerra tanto en Europa como en Estados Unidos<sup>424</sup>. Para ello ofreció una visión liberadora de lo que es la función del historiador en tanto aquel que mientras no participa en los actos ni provoca los efectos, su contribución consiste en “elear las obras de arte a la categoría de objetos culturales y salvarlas del olvido por medio de la transformación de sus funciones históricas en atributos estéticos”<sup>425</sup>, es justo lo que estamos haciendo en esta tesis. Es desde una posición compatible con Buchloh que hemos dirigido nuestro interés por el arte de instalación de la frontera norte de México durante la década de 1990, considerando a estas obras y eventos artísticos como fenómenos que suceden en un contexto mayor al concerniente a una narratividad artística, sin por ello negar los propios movimientos y transformaciones que suceden dentro de ella.

Si antes hemos enfocado nuestra crítica al CECUT en relación a su origen en la preocupación de una falta de presencia por parte del Estado mexicano en la región fronteriza, ahora abordaremos la crítica institucional propia de la década de 1960, la cual permeó un proceso en el que la producción artística fue alejándose de una esencialización que lo confinaba dentro de las paredes institucionales y culturales legitimadas por el Estado. Como antecedente fue durante la segunda mitad del siglo XX, después de derrotar a las potencias

---

<sup>423</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 120.

<sup>424</sup> El autor ofreció una interpretación formal que supone una “huida de la historia”. Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Tres Cantos: Akal, 2004), p: 8.

<sup>425</sup> Buchloh, *Formalismo e historicidad*, p: 7.

del eje, que Estados Unidos se consolidó como la nación más poderosa del mundo en el escenario internacional, así como referente ineludible en el campo de la cultura de masas. Fue dentro de este contexto que se forjó una vinculación entre lo político y lo artístico, en otras palabras: en la difuminación de los marcos que separan a la vida del arte –como veremos, idea que definió la obra de Kaprow. Para Buren, “aunque la ideología dominante y sus artistas acólitos tratan a toda costa de camuflar [los límites del arte] ha llegado el momento de darlos a conocer”<sup>426</sup>.

Para nuestros propósitos estamos de acuerdo con la posición sincrética de Buren, pues Marcos Ramírez ERRE recurrió en inSITE tanto al análisis y crítica de los límites formales, así como culturales que enmarcan nuestra comprensión de un fenómeno y contra los que un artista y un espectador se afrontan. Retomemos la obra de Buren *Within and Beyond the Frame* (1973), la cual fue exhibida en la galería John Weber, en Nueva York. En la Ilustración 7 podemos ver la obra de arte de Buren literalmente salir de la ventana, fuera de los marcos físicos del recinto artístico y de los marcos epistemológicos del mismo.

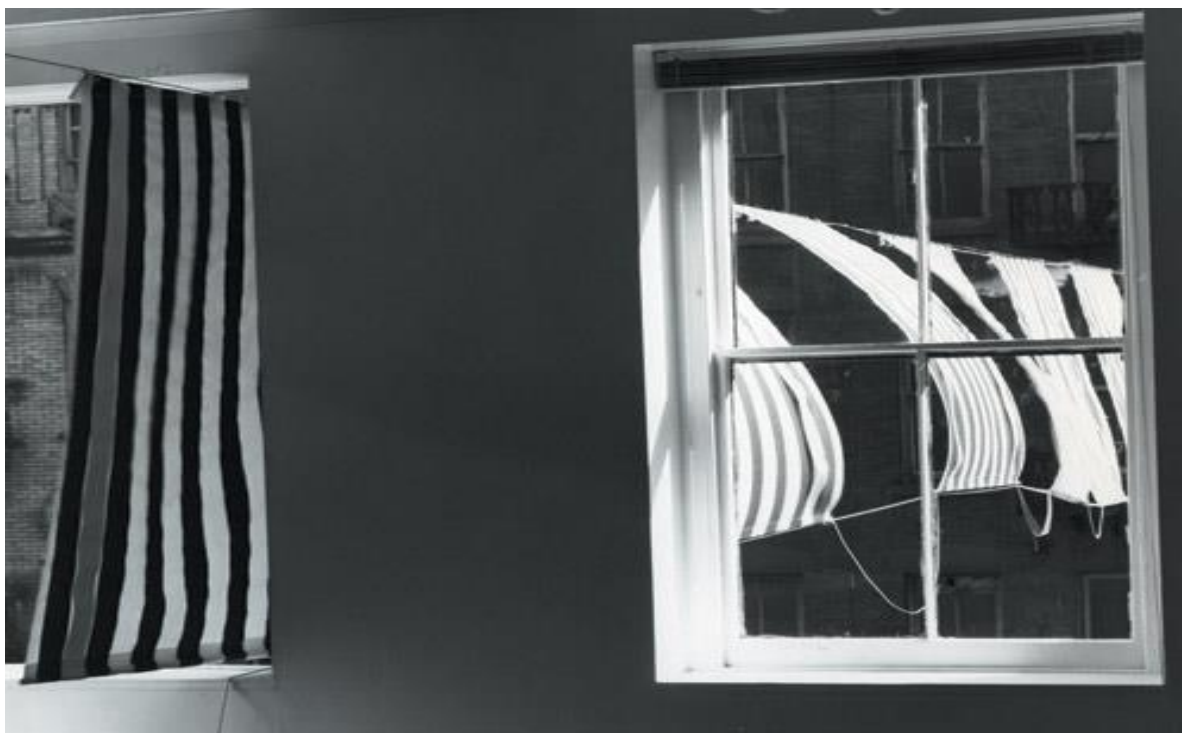


Ilustración 7: *Within and beyond the frame*, trabajo in situ. Galería John Weber, Nueva York, octubre de 1973: [http://www.piaogea.com/en/observatorio\\_paisaje\\_canarias.php](http://www.piaogea.com/en/observatorio_paisaje_canarias.php), consultada 24 de septiembre de 2021.

---

<sup>426</sup> Daniel Buren, *Five texts*, p: 52.

De ahí que, continuando el enfoque en lo político, simpatizamos con Buren en su reconocimiento de como ambos elementos (lo formal y lo cultural) son necesarios para un análisis metódico de los fenómenos que mientras suceden dentro de un campo artístico que ha pregonado históricamente su autonomía como esfera de experiencia y de conocimiento en sí, se encuentran permeados por contextos y coyunturas que acontecen en distintas esferas de la vida cotidiana. Para comprender mejor los marcos, sean artísticos o culturales, hacia los que Buren salió consideramos importante contextualizar al Expresionismo Abstracto. Ello nos permitirá fluir orgánicamente hacia la constitución, legitimación y posterior crítica del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y, en general, del modelo institucional de exponer y enmarcar la producción de objetos de índole cultural como lo son las obras de arte.

Tras la Segunda Guerra mundial y, siguiendo al historiador del arte francés Serge Guilbaut, en la segunda mitad del siglo XX ocurrió un “rpto” de la escena artística por parte de Estados Unidos, su primer movimiento propiamente estadounidense: el Expresionismo Abstracto<sup>427</sup>, el cual fue interpretado por el gobierno estadounidense como “un arte de acuerdo con la grandeza y la libertad de los Estados Unidos”<sup>428</sup>. Con la re-organización del campo político luego de la Segunda Guerra Mundial, la pugna entre Estados Unidos y la Unión Soviética tuvo lugar dentro de varios campos. Por ello aquí nos interesa revisar los modos en que dentro de la coyuntura histórica de posguerra el arte fue utilizado como portavoz para legitimar un proyecto de índole nacional.

Durante la Guerra Fría, tanto el ejército estadounidense y el Departamento de Estado promovieron la cultura *mainstream* de su país en territorios ocupados, o bajo influencia e intervención económica, con un objetivo: impresionar a las élites europeas y así lograr su admiración al demostrar que lo estadounidense era igual de fuerte que lo europeo. En la década de 1950 podemos apreciar el uso del cine como uno de los principales medios en la producción de propaganda –esto no quiere decir que hasta entonces cumpliera dicha función. Anteriormente, figuras como Paul Joseph Goebbels, D. W. Griffith (*A birth of a nation*,

---

<sup>427</sup> Sin duda su figura más emblemática, el artista Jackson Pollock diría que “los problemas básicos de la pintura contemporánea son independientes de cualquier país en concreto” citado en Buchloh, *Formalismo e historicidad*, p: 8. Véase Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

<sup>428</sup> Polo Castellanos, “Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano” *Archipiélago*, Vol. 17, núm. 64 (2009, Abril – Junio) pp: 59-62.

1915), o el gobierno posrevolucionario mexicano, usaron el cine con la finalidad de anclar ciertas representaciones.

A la par del uso del cine hollywoodense, durante la segunda mitad del siglo XX Estados Unidos también presumió a la corriente artística del expresionismo abstracto como un arte libre y puramente estadounidense. Confrontado con el avance comunista, el campo artístico de este país creyó que se tenían que legitimar los intereses políticos y comerciales del así denominado “mundo libre” por medio de la cultura. Para ello “debía aparecer en la escena cultural con una cultura y un arte propio que autentificara la ‘democracia’ del capitalismo”<sup>429</sup>. En el expresionismo abstracto, la Agencia Central de Inteligencia (en inglés, Central Intelligence Agency; CIA) encontró una herramienta importante en su objetivo por frenar el avance comunista. El European Recovery Program, conocido como Plan Marshall tuvo entre sus objetivos el frenar el avance comunista. Para lograr esto, creó una campaña encubierta a través de la CIA que demostraría la libertad cultural en Estados Unidos.

Thomas Crow señaló como la historia que debía contarse era la de cómo intereses principalmente políticos y comerciales, ávidos de símbolos de legitimación cultural, capturaron un tipo de arte que hasta entonces había estado sumido en el aislamiento y la indiferencia. Destacó que en medio de las disputas de la Guerra Fría se procedió a atrapar una obra pictórica y a proyectarla globalmente como emblema de “la libertad americana y el poder benefactor de tal libertad”. Así entonces, “la dominación cultural en el campo de las artes visuales fue orquestada como un acompañamiento para el nuevo papel de América como poder mundial dominante”<sup>430</sup>.

Este movimiento artístico se pensó puramente americano, con todas las implicaciones geopolíticas que ello implicaba, como una aportación directa al arte moderno y de otros países, en la promoción del valor de la libertad y, esto es sumamente importante en términos de la historia del arte: en nuestro país esta influencia permitió que décadas posteriores a la revolución mexicana se pudiera apreciar la obra del arte muralista (el cual inspiró las enormes dimensiones del Expresionismo Abstracto) a través de figuras como el Dr. Atl (Gerardo Murillo), junto con los así llamados “tres grandes” José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, las cuales se convirtieron en el medio por el cual se recordaba la

---

<sup>429</sup> Castellanos, “Expresionismo abstracto” p: 59.

<sup>430</sup> Crow, *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano*, p: 45.

historia del origen del pueblo mexicano, mientras se presentaba la naciente exigencia por arraigar la identidad del país<sup>431</sup>.

Hubo, sin embargo, un importante impedimento a este proyecto de manera inicial. En el caso estadounidense la oposición interna al arte moderno no permitía que el apoyo fuera de manera abierta, por lo que la CIA, con financiamiento del sector privado y los museos a través del Congreso por la Libertad Cultural y el MoMA siendo usados para encubrir, dieron vida al Expresionismo Abstracto financiando, promoviendo, exportando y premiando un buen número de exposiciones internacionales y sus artistas protagonistas (entre ellos Pollock quien apareció regularmente en la portada de la revista *Life*<sup>432</sup>). Dicha legitimación fue insuficiente pues requería de un sustento teórico que lo avalara. Para ello la CIA recurrió al reconocido crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. Para promover el expresionismo abstracto “como sinónimo de libertad creativa y democracia, Estados Unidos se presentó como la nación que salvó al mundo del nazismo y del comunismo.”<sup>433</sup>

Continuando hacia el papel que desempeñó el museo en esta legitimación cultural de un proyecto nacional ambicioso, la historiadora del arte española María Dolores Jiménez-Blanco citó un anécdota entre la escritora estadounidense Gertrude Stein (1874-1946) y el historiador del arte Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) cuando éste le pidió que donara su valiosa colección al MoMA –del cual él fuera su primer director. A lo que Stein le respondió que se podía ser un museo o se podía ser moderno, pero no las dos cosas a la vez<sup>434</sup>. Jiménez-Blanco señaló de ese intercambio una desconfianza que despertaba la conexión entre la fiabilidad que se suponía a un museo –basada en calidad consensuada y relato de autoridad- y la inestabilidad que se asociaba el arte del propio tiempo –basado en experimentación y riesgo,

---

<sup>431</sup> Véase el clásico Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres* (México, Universidad Autónoma de México, 2009).

<sup>432</sup> Para mayor detalle véase Bradford R. Collins, “Life Magazine and the Abstract Expressionist, 1948-1951: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise”, en *The Art Bulletin*, LXXIII, junio de 1991, p: 283-308.

<sup>433</sup> Polo Higinio, “París- Nueva York: Abstracción y Guerra Fría”. *El Viejo topo*, N°. 241, 2008, pp: 74-83. El crítico de arte Arthur C. Danto vio que el *pop* capturó el espíritu de su tiempo, uno en que se deseaba vivir el “aquí y ahora”, donde las imágenes de la cultura popular ahora exhibidas en los recintos anteriormente reservados para la expresión de la “alta cultura” reflejaban esa vida, ese plano de existencia que el expresionismo abstracto aborreció. Si bien el Expresionismo Abstracto cumplió su función como el primer movimiento de vanguardia propiamente dicho, fue hasta el *pop* que veremos un arte que enalteció la vida propia del capitalismo y su consumo desmesurado de todo en tanto representaciones de producción cultural masiva y popular.

<sup>434</sup> María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Ed. Cátedra, 2014), p: 119.

y por ello difícilmente taxonomizable, dada su cercanía temporal<sup>435</sup>. El tipo de arte que el MoMA defendería parecía incompatible con la tradición puritana –orientada al pragmatismo– de una parte de la sociedad estadounidense. Para ello el conocimiento y las prácticas llevadas a cabo por Barr Jr., entonces joven profesor de historia del arte, fue motivo para su contratación por parte de las fundadoras del museo. Desde 1926 Barr impartió en Wellesley College una asignatura titulada “Tradición y revolución en la pintura moderna”. Barr llevó a las salas del museo las mismas tácticas de aprendizaje que en sus clases universitarias: combinar tradición e innovación con sentido didáctico. Barr desarrolló un relato del arte moderno, así como un espacio propio para ser contado<sup>436</sup>.

El relato se basaría, igual que el del arte de Renacimiento o del Barroco, en una trama visual y literaria marcada por una fuerte carga hagiográfica: la suya sería una historia construida sobre héroes y milagros, como la historia del arte formulada por Vasari en el siglo XVI, que no por casualidad se había configurado como una variante del modelo de las vidas de los santos. El héroe de Vasari era Miguel Ángel, el de Barr sería Picasso<sup>437</sup>.

Sin embargo, la necesidad de vincular dicho relato del arte moderno con la historia exhibida por los museos decimonónicos fue comprendida desde el inicio por el MoMA, lo cual fue reflejado en una gráfica elaborada en 1941 por su director Alfred H. Barr Jr. Utilizando la forma de un torpedo el cual recorría lo ocurrido en el último tercio del siglo XIX, un terreno compartido con el Metropolitan Museum of Art, y atravesaba el espacio del arte moderno hasta llegar a su presente.

---

<sup>435</sup> Para comprender el escepticismo ante un “museo moderno”, será pertinente esclarecer que el museo tradicional, hijo de la Ilustración, respondían al modelo de la galería principesca cuyo deseado efecto era más el de asombrar al visitante que aún llegaba en razón de su privilegio que el de educar al que accedía como ciudadano y por derecho propio. Consideramos relevante mencionar que para 1825 prácticamente todas las capitales europeas tenían un museo, pero fue hasta la década de 1870 que se formaron en Estados Unidos tres grandes museos anteriormente mencionados en Boston, en Chicago y en Nueva York. Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, p: 89.

<sup>436</sup> Acorde a Peter Cannon-Brookes: “el papel fundamental del museo a la hora de ensamblar objetos y mantenerlos dentro de un entorno intelectual específico enfatiza que los museos son depósitos de conocimiento, así como depósitos de objetos, y que todo el ejercicio puede ser inútil a menos que la acumulación de objetos sea estrictamente racional. Peter Cannon-Brookes, “The nature of museum collections” en John M.A Thompson, *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. (Florence: Taylor and Francis, 1992), p: 116.

<sup>437</sup> Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, p: 124.

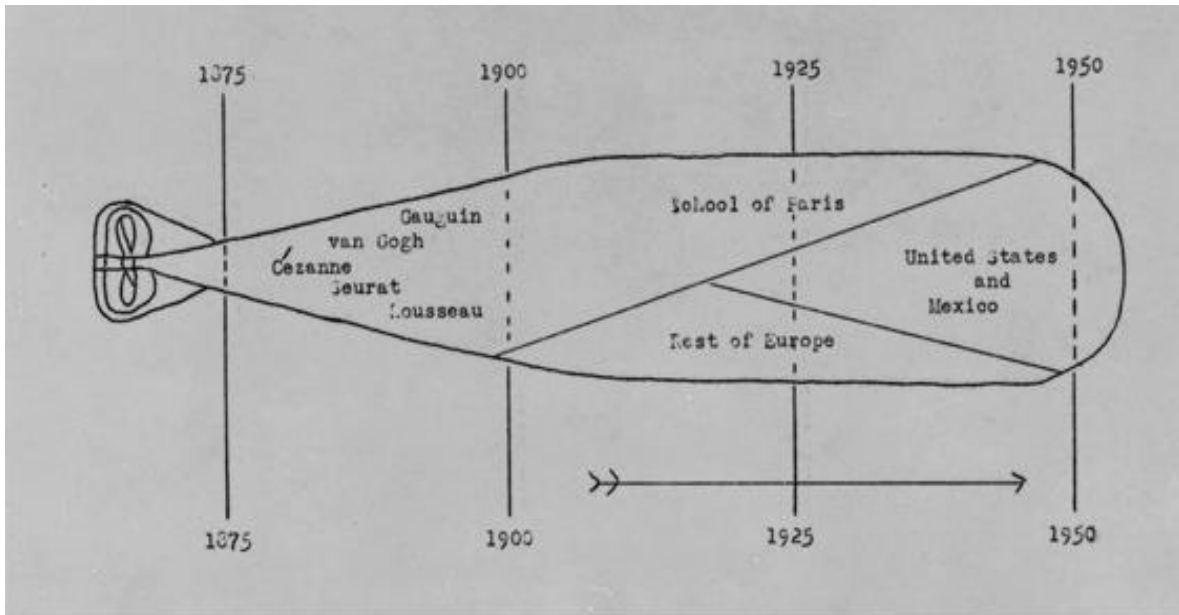


Ilustración 8: Diagramas de "torpedos" de Alfred H. Barr, Jr. de la colección permanente ideal del Museo de Arte Moderno, 1941 [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/), consultado 25 de septiembre de 2021.

Deseamos destacar de la Ilustración anterior algunas cuestiones de suma importancia a nuestra tesis sobre Tijuana dentro del circuito artístico binacional: en primer lugar su uso de la figura del torpedo, un elemento con connotaciones bélicas es no solo propio al contexto de su tiempo –tengamos presente que la ilustración data de 1941, mismo año en que Estados Unidos oficialmente se introdujo en la Segunda Guerra Mundial tras el ataque a su base naval en Pearl Harbor-; segundo, comparte un origen militar al igual que “vanguardia” –véase el capítulo anterior para retomar su origen y su evolución semántica-; tercero que el torpedo posee un carácter teleológico, esto es que forma un relato el cual encuentra su fin en nuestra última observación: Barr Jr. situó a la cabeza del torpedo a Estados Unidos y México. De este modo, pensamos en el torpedo de Barr Jr. como un presagio, diríamos un antecedente, a la retórica binacional entre Estados Unidos y México que estuvo presente a lo largo de las distintas iteraciones de inSITE; utilizando la producción artística como elemento de colaboración, de cohesión y que posicionó a dos ciudades periféricas del centro político y cultural.

Es pertinente contextualizar la ilustración dentro de su propio período histórico, destacando los antecedentes que tuvo dentro de la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial en la colaboración binacional entre los países situados en la cabeza del torpedo. Fue durante el período de dos décadas (1930 y 1940) que la colaboración entre agentes culturales de

ambos países pusieron en moción la maquinaria de proyectos cuya finalidad sería forjar una hermandad entre las naciones latinoamericanas con la intención de mermar cualquier posible solidaridad con el régimen nazi, así como fortificarse territorialmente en sus costas evitando así una vulnerabilidad en caso de ser invadidos<sup>438</sup>. Por parte de Estados Unidos el intercambio de colecciones artísticas, así como una serie de exhibiciones de arte mexicano en territorio estadounidense fue visto como eficaz en lograr una renovada mirada hacia la cultura al sur de su territorio, es importante destacar una mirada enmarcada dentro de intereses políticos, así como económicos por parte de grupos de élites culturales y un relato canonizador que convirtió al arte mexicano en parte de una historia del arte, con sus respectivos valores formales y universales<sup>439</sup>. Estuvo la exposición *Mexican Arts* (1930) en el Metropolitan Museum en Nueva York, la Retrospectiva de Diego Rivera (1932) en el MoMA, *Veinte Siglos de arte mexicano* (1939-1940) en el MoMA, *Who is Posada?* (1940) en el Art Institute of Chicago y posteriormente *Mexican Art Today* (1943) en el Philadelphia Museum of Art por mencionar algunas. Es importante destacar que del intercambio dado en este periodo surgió el embrión de lo que sería la museografía moderna mexicana, la cual surgiría permeada por el modelo modernista del MoMA.

Habría que mencionar el surgimiento de dos museos de suma importancia para articular la metáfora del torpedo, en México y que se remontan a los dos últimos siglos: El Museo del Palacio de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte. Sobre el primero, fue durante los inicios del siglo XX, como parte de los festejos del Centenario de la Independencia de México y el programa de obras que buscaba embellecer la ciudad, el entonces presidente Porfirio Díaz encargó al arquitecto italiano, Adamo Boari, el levantamiento de un nuevo Teatro Nacional que remplazara al antiguo. Se eligió el predio que ocupaba el Convento de Santa Isabel. El proyecto fue coordinado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, y tuvo distintas fases de construcción<sup>440</sup>.

---

<sup>438</sup> Nelson Rockefeller en su papel como Coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado (CIAA en inglés) elaboró un credo dirigido a los ciudadanos estadounidenses en torno al panamericanismo, para mayor información véase Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II” citado en Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuals en México a finales del Cardenismo (1937-1940)* (Tesis de doctorado: UNAM, 2014), p: 211.

<sup>439</sup> Para un análisis más a detalle véase la obra colectiva coordinada por Dafne Cruz Porchini et al., (eds.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

<sup>440</sup> En la primera etapa, de 1904 a 1912, se realizaron los cimientos y el exterior del edificio. Boari siguió los parámetros del “Nuevo Arte Decorativo Moderno”, conocido internacionalmente como Art Nouveau. En la

Inaugurado el 29 de septiembre de 1934 como un recinto único en su género, bajo el nombre de Museo de Artes Plásticas, fue el primer Museo de Arte en México dedicado a exhibir objetos artísticos para su contemplación. En su acervo se incluían piezas del siglo XVI, hasta los murales realizados por Diego Rivera y José Clemente Orozco, así como una sala de escultura mesoamericana, otra de estampa mexicana y un Museo de Arte Popular que albergaba la colección de Roberto Montenegro.

En 1947, aprovechando la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, el museógrafo y promotor cultural Fernando Gamboa y los pintores Julio Castellanos y Julio Prieto modificaron el proyecto y su nombre cambió a Museo Nacional de Artes Plásticas, el cual incorporó un nutrido programa educativo y un vasto plan de publicaciones que promovía la riqueza artística nacional. A partir de 1968, las salas de exhibición del Palacio se conocen como Museo del Palacio de Bellas Artes. Su colección nutrió los acervos del nuevo sistema de museos en México compuesto por recintos como el Museo de Arte Moderno, la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de San Carlos y el Museo Nacional de Arte.

Sobre el Museo Nacional de Arte (MUNAL), el edificio fue creado por el arquitecto italiano Silvio Contri, al igual que el edificio que se convertiría en el Palacio de Bellas Artes se construyó bajo el mandato del gobierno de Porfirio Díaz, el nuevo edificio sería sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, el cual buscó ser un símbolo arquitectónico del progreso del país<sup>441</sup>.

Durante mucho tiempo la comunidad intelectual de México abogó por un espacio cultural donde se albergara la historia artística mexicana, por tal motivo en el año de 1981 se otorgó por decreto presidencial el Palacio de Comunicaciones a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el 18 de julio de 1982 se publicó en el Diario Oficial de la Nación el acuerdo

---

estructura del edificio utilizó acero y concreto, técnica que era considerada novedosa; y revistió el esqueleto metálico de mármol. Las esculturas de las fachadas, todas en mármol de Carrara, fueron encargadas a los artistas extranjeros Leonardo Bistolfi, André Allar y Gianetti Fiorenzo, mientras que las esculturas de bronce de la cúpula fueron diseñadas por el artista húngaro Géza Maróti. Los siguientes párrafos se desprenden de una revisión de la página de internet del Palacio de Bellas Artes. véase: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/arquitectura-del-palacio-de-bellas-artes/>, consultado el 20 de octubre de 2021.

<sup>441</sup> El sitio donde se ubica el MUNAL era ocupado por un par de hospitales. El 11 de junio de 1902 fue contratado Contri por el gobierno mexicano y en el año de 1904 inició la construcción del Antiguo Palacio de Comunicaciones, para 1911 el edificio había concluido su construcción. El edificio fungió como Palacio de Comunicaciones hasta el año de 1954, cuando la institución se cambió a su sede en la colonia Narvarte, en la Torre de La Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT). El antiguo palacio serviría posteriormente como Archivo General de la Nación.

de fundación del Museo Nacional de Arte, inaugurándose el día 23 de julio de ese año<sup>442</sup>. Deseamos enfatizar dos cosas: primero es que el Museo Nacional de Arte comparte su año de origen con el CECUT; segundo que su colección de arte mexicano llega a la década de 1950, mismo año en que la cabeza del torpedo de Barr culmina.

Si bien reconocemos estar hablando de coyunturas históricas distintas, es imposible no reconocer similitudes entre lo anteriormente expuesto y la organización, legitimación institucional y discursiva de inSITE. En el capítulo cuarto de esta tesis discutiremos la contigüidad temporal del TLCAN y el inicio del neoliberalismo en México con inSITE en Tijuana. De momento nos interesa explicar la propuesta pedagógica de Barr para explicar la historia del arte que incidió en que Tijuana se convirtiese en una de las ocho nuevas mecas culturales del mundo. La punta del torpedo es una metáfora de como la tendencia artística del siglo XX fue un proyectil acuático cuyo recorrido era un trayecto lineal hacia el futuro, cumpliendo con su *telos* (del griego “objetivo” o virtud para hacer algo), de afirmar una narrativa que se cumpliría a lo largo del tiempo<sup>443</sup>. El inicio del siglo XX impulsado por la labor y genialidad de artistas como Van Gogh, Gauguin, Cézanne y otros vio a Paris ceder el liderazgo de ser el centro cultural del mundo a Nueva York, así como en algún momento Italia lo cedió a Paris, y para finales del mismo siglo, tal como Barr Jr. y su círculo de colaboradores en el MoMA había manipulado, usando una expresión común al inglés norteamericano “*a self-fulfilling prophesy*” - Estados Unidos y México cerraban y recibían el naciente siglo XXI sobre el escenario del mundo artístico con la mirada de éste fija sobre ellos.

Consideramos que un hilo que vincula a Nueva York y Tijuana, aparte de haber sido consideradas como laboratorios de la posmodernidad –sin serlo-, y siguiendo la línea que hemos trazado hasta ahora, sería justo analizar ahora la idea que vincula al MoMA con el CECUT. Estamos conscientes que uno fue construido en 1929, aún bajo la influencia del

---

<sup>442</sup> En el año 1997 el MUNAL fue renovado por el Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA) y el Patronato del Museo Nacional de Arte, para que se adecuara tecnológicamente y brindar a las obras de arte un entorno adecuado en aspectos de control de temperatura, humedad, iluminación, almacenamiento y espacios de exhibición, dicha remodelación se conoció como Proyecto MUNAL 2000.

<sup>443</sup> Téngase presente la crítica de Heriberto Yépez que glosando su pensamiento remite al concepto de hibridación, el cual es visto por él como un regreso de un conservadurismo en donde el movimiento dialéctico tiene en su síntesis la superación sincrética de dos polos antitéticos y sus contradicciones. Encontrando justo en las disparidades y las fricciones de los encuentros interculturales por parte de gente de Estados Unidos y México el verdadero elemento que las caracteriza.

modelo decimonónico de museo europeo, y el otro fue terminado en 1982 como centro cultural –debemos destacar que la figura del centro cultural tuvo un auge como resultado de la crítica institucional de la década de 1960 en la que fue visto como alternativa viable al museo. Sin embargo nuestro interés no se encuentra en situar a uno como sinónimo del otro, sino en reconocer que los antecedentes hasta ahora expuestos nos permiten contextualizar el surgimiento del CECUT en relación con la influencia del MoMA y su retórica canonizadora. Junto con el aprendizaje obtenido por parte del gobierno mexicano en sus intercambios e interacciones con las instituciones culturales estadounidenses, en lo que concierne a las exhibiciones de arte mexicano, detectamos una herramienta dispuesta para valorar la historia de México.

El filósofo y museólogo francés Bernard Deloche afirmó que el museo tradicional se entendió desde sus orígenes como el garante de una imagen del “Hombre”. Acorde a Deloche, desde esta perspectiva “es evidente que se le adjudicó una función a la vez identitaria y patrimonial, pues es el lugar en el que voy a apropiarme simbólicamente de las obras de la humanidad para conseguir yo mismo ser plenamente humano”<sup>444</sup>. Lo que trae a mente el caso del CECUT, teniendo presente su exposición convertida en museo: *Identidades Mexicanas*. Fue una exhibición que contó con piezas del INAH y que estuvo abierta al público del 15 de febrero de 1986 a 15 de febrero de 1994 –destacamos que coincidió con el mismo año de la segunda edición de inSITE que estamos abordando–, formó parte del Programa Cultural de las Fronteras y cuya duración original fue de un año<sup>445</sup>.

La muestra fue inaugurada por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), hecho importante a destacar siendo que ninguna otra exposición fue montada durante los primeros años del CECUT contó con la presencia de la figura del presidente de la República. En palabras de la historiadora Monserrat Espíndola Hernández, “a través de *Identidades Mexicanas* se buscaba fortalecer el ‘ser mexicano’ en la frontera norte, territorio vulnerable ante la influencia de Estados Unidos según el discurso del gobierno federal”. Otra exposición

---

<sup>444</sup> Bernard Deloche, *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes* (Asturias: TREA, 2003), p: 87.

<sup>445</sup> Monserrat Espíndola Hernández, “El Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones: reflejo de la identidad nacional mexicana”, *Meyibó*, Año 10, núm. 19, (Enero-Junio de 2020), pp: 102-103. Para su realización se llevó a cabo una colaboración entre la Secretaría de Educación Pública a través del Departamento de la Cultura, el Programa Cultural de las Fronteras, el CECUT, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Dirección General de Culturas Populares y el Gobierno de Baja California.

que comparte estas características de funcionar como espacio para la apropiación de una cultura propiamente mexicana fue *Tesoros del Templo Mayor de Tenochtitlán* en 1983. La exposición estuvo abierta al público del 15 de junio al 31 de agosto de 1983, contó con 42 piezas arqueológicas que fueron transportadas a la ciudad de Tijuana gracias al apoyo del INAH. Durante el período de su exhibición contó con 38,218 visitantes, y que acordé al periódico *El Mexicano* a un mes de su inauguración la muestra había roto record de entradas y en un solo día recaudó medio millón de pesos<sup>446</sup>. Retomando las palabras de Deloche y de Espíndola Hernández, añadimos que en este caso la exposición cumplió el papel de permitir apropiarse simbólicamente de las obras con la finalidad de ser “plenamente mexicano”. Ello queda más que claro en las palabras del curador de la exposición Constantino Lameiras. En el comunicado oficial del 21 de enero de 1986 del Centro de Documentación de las Artes, se comentó el objetivo de *Identidades Mexicanas*:

El fortalecimiento de la conciencia que los mexicanos tenemos de nuestra identidad cultural [...] a través del rescate, preservación y divulgación de nuestro patrimonio historio-cultural, objetivos que se enmarcan en el Plan Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte 1984-1988 del Gobierno de la Republica<sup>447</sup>.

Dentro de su función de aculturación, retomando al MoMA, éste estableció un modelo que se vio beneficiado por una enorme ascendencia hasta finales de la década de 1950 cuando su posición privilegiada sería interpelada por una sociedad mucho más crítica ante la institución del museo<sup>448</sup>. Según Thomas Crow la experimentación subversiva de los artistas encontró una estimulante coincidencia con las más apasionantes formas de disidencia política de aquellos tiempos<sup>449</sup>. Este descubrimiento se intensificó más tarde en los movimientos

---

<sup>446</sup> Espíndola Hernández, “El Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones”, p: 97.

<sup>447</sup> Espíndola Hernández, “El Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones”, p: 104.

<sup>448</sup> Durante el período de entreguerras, en la posguerra y durante la guerra fría surgieron museos en Europa y en Estados Unidos que seguían sus parámetros. Por ejemplo el Museo de Arte Moderno de Paris, la Neue Nationalgalerie de Berlín, el Moderna Museet de Estocolmo, aunque con mayor énfasis en lo nacional. Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, p: 134.

<sup>449</sup> Allan Kaprow fue una de estas figuras revolucionarias dentro de la escena artística de la década de 1960. Para Kaprow “los museos en general me desaniman, apestan a muerte que ofende mi sentido de la realidad. Además, [...], el arte más avanzado de la última media docena de años es, en mi opinión, inadecuado para la exhibición del museo”. Añadió sobre la relación entre el arte y la vida a través del museo: “proporcionan vida enlatada, ilustración anestesiada de la vida. La 'vida' en el museo es como hacer el amor en un cementerio”. En 1973 formó brevemente parte de la junta directiva del Pasadena Museum of Modern Art antes de renunciar debido a su desilusión con el comité educativo de éste. Eva Meyer-Hermann, “Museum of Mediation” en Eva Meyer-Hermann et al., (eds.), *Allan Kaprow--art as life* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), pp: 75-80. La traducción es nuestra.

estudiantiles europeos y americanos de la década de 1960 y en las numerosas protestas contra la Guerra de Vietnam. Desde entonces las decisiones tomadas por artistas contribuyeron a plantear discusiones relacionadas con principios éticos y políticos. Los artistas condensaron conceptos en densos iconos visuales, en conjuntos discontinuos de objetos situados en el espacio, en eventos irrepetibles e intervenciones subversivas en los museos y galerías, que ahora eran considerados bastiones del poder establecido<sup>450</sup>. Hablando de bastiones, acorde a Jiménez-Blanco en la década de 1960:

Algunos sectores de la cultura comenzaron a manifestar un posicionamiento crítico frente al poder establecido. Para ellos el museo concebido como espacio separado del mundo, donde era posible una contemplación estética kantianamente desinteresada de los problemas de la vida real, era un dispositivo no sólo anacrónico, sino también ideológica y políticamente sesgado que pronto se convertiría en bastión a derribar. En este contexto el lugar del artista y el del activista se harían cada vez más próximos<sup>451</sup>.

Una exhibición como *Veinte Siglos de arte mexicano* en el MoMA, destacaría por su producción publicitaria, pues, acorde a la historiadora del arte mexicana Dafne Cruz Porchini, fue que “lo curioso de estos boletines depositados en los archivos del museo, [trataron de ocultar] la cuestión política [...] para favorecer *el arte por el arte*, gracias también a la abierta colaboración entre funcionarios e intelectuales mexicanos”<sup>452</sup>. Espíndola Hernández, dijo, en torno al CECUT, que hubo una contradicción en la promoción de *Identidades Mexicanas* haciendo uso de una postal de Tijuana, específicamente de la Avenida Revolución a inicios del siglo XX, el enfatizar que dicha avenida era la principal atracción para turistas estadounidenses quienes frecuentaban bares, restaurantes y tiendas de curiosidades ahí establecidas<sup>453</sup>. Lo que para la autora resultó irónico debido al interés de la exhibición en promover el arraigo de la identidad nacional mexicana haciendo uso de uno de los principales simulacros de Tijuana –descrita por varios como la *Disneylandia* para los turistas extranjeros.

El arte en tanto una visualización de la realidad percibida a través de fenómenos que suceden en múltiples esferas interpretativas –no solo contenidas dentro del marco autorreferencial del arte- nos sitúa de vuelta, como en movimiento de vaivén, al inicio de

---

<sup>450</sup> Crow, *El esplendor de los sesenta*, p: 15.

<sup>451</sup> Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, p: 143.

<sup>452</sup> Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo*, p: 217.

<sup>453</sup> Espíndola Hernández, “El Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones”, p: 108.

nuestra argumentación, en la que un abordaje enriquecedor de la producción artística remite a ésta como una producción de índole cultural. Las instituciones culturales ofrecen un marco interpretativo en forma de discursos y narraciones dentro de las cuales aquello producido es una extensión de un proceso histórico y que suelen tener intereses de índole económico y político presentes tras de ellos. Como mencionó Buren, el análisis de estos límites exige una valoración formal y cultural de ellos, si es que deseamos cualquier tipo de visibilización en tanto sus modos de invisibilizar elementos de una realidad compartida. Lo que nos trae de vuelta a nuestra posición política fundamentada en Rancière y expuesta a través del arte instalación.

Así con miras a culminar este apartado, es necesario darle cauce a la metáfora del torpedo antes expuesto, siendo que los torpedos son un proyectil acuático cuyo propósito es impactar en algún otro objeto ultramarino, es necesario decir que Kaprow en inSITE94 con su obra *Muezzin* será, por las razones que expondremos más adelante, esa gran explosión del torpedo que fue prevista por Barr Jr. en su esquema diseñado a propósito del MoMA y que terminó por explicar lo que sucedió en Agua Caliente. Para esto CECUT tuvo un emplazamiento hacia la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas debido a su contenido histórico como el casino de Agua Caliente. Cuya historia discutiremos a continuación.

### **Agua Caliente: cómo se (des)hizo el Casino Agua Caliente (1927 -1994)**

Las imágenes del pasado a las que el presente no reconoce como una preocupación propia, amenazan con desaparecer irremisiblemente – Walter Benjamin.

En la última década del siglo XIX, el médico David Hoffman presidente de la Sociedad Médica de San Diego, formó una compañía bajo el nombre de Agua Caliente Sulphur Hot Spring. Posteriormente el terreno se arrendó a la familia Mizony, y se estableció el llamado Hotel Hidalgo. Éste tiene su origen en 1921 cuando un estadounidense de origen turco se asoció con un comerciante japonés para aprovechar el exuberante ambiente de la Tijuana turística y construir un hotel de madera de dos pisos, un cabaret y un casino, en los manantiales<sup>454</sup>.

---

<sup>454</sup> Paul J. Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas: mafiosos, magnates y artistas de cine en el centro de esparcimiento más grande de América* (México: El Colegio de San Luis, 2016), p: 234.

Debido a que la constitución mexicana prohibía que extranjeros poseyesen propiedades cerca de las fronteras nacionales, el terreno que sería destinado para el centro recreativo de Agua Caliente debió ser adquirido por un mexicano. Para 1926 el general Abelardo L. Rodríguez adquirió una fracción de doscientas hectáreas del rancho de Tía Juana, lo cual incluyó los manantiales de Agua Caliente por 10,000 dólares. Ello provocó una serie de demandas de supuestos dueños originarios del predio a través de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Posteriormente Rodríguez le rentó como parte de sus acciones el terreno por veinticinco dólares anuales, bajo un contrato a setenta y cinco años, a los llamados “barones” estadounidenses; una vez transcurrido ese plazo la propiedad, incluidas todas las mejoras, se incorporarían nuevamente a los bienes del gobernador<sup>455</sup>. Los “barones” fronterizos fueron Baron Long, Wirt G. Bowman y James N. Crofton e hicieron con Rodríguez una sociedad mercantil para construir un complejo turístico<sup>456</sup>. El día 4 de julio de 1927 formaron en Mexicali, Distrito Norte de la Baja California, la Compañía Mexicana de Agua Caliente, poseedora de un capital de 750,000 dólares<sup>457</sup>. Posteriormente se reorganizaría la compañía con el nombre de Jockey Club<sup>458</sup>.

El centro turístico se inauguró el 23 de junio de 1928 con el hotel que poseía cincuenta habitaciones, casino, restaurante y un galgódromo. Se llevó a cabo la construcción de un hipódromo, el cual se inauguró el 28 de diciembre de 1929<sup>459</sup>, administrado por el “Agua

---

<sup>455</sup> Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, p: 235.

<sup>456</sup> Como antecedente debe mencionarse la llegada de James Wood Coffroth, ex promotor de apuestas de box, a Tijuana en 1915 procedente de San Francisco, California y que formó parte de los grupos financieros desplazados por las reformas morales que marcaron a Estados Unidos durante el inicio del siglo XX. El periódico *San Diego Sun* anunció el 25 de noviembre de 1915 que Coffroth había sido electo presidente del Lower California Jockey Club, empresa que organizaría las carreras de caballos, una vez que fuera terminado el hipódromo de Tijuana que estaba siendo construido y cuya culminación sería en 1916. Conrado Acevedo Cárdenas, David Piñera y Jesús Ortiz, “Semblanza de Tijuana 1915-30”, en David Piñera Ramírez et al., (eds.), *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed. (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), p: 96.

<sup>457</sup> Lugo, “El casino de Agua Caliente”, p: 115.

<sup>458</sup> En octubre de 1925 murió Carl Withington, uno de los socios de Coffroth, y a quien el primero de julio de 1917 Antonio Eluzúa le había vendido su permiso de juego, el primero de su tipo en ser otorgado. Con su muerte el grupo financiero más poderoso de la frontera baja californiana empezó a dividirse y perder influencia. El grupo incorporó entonces en la sociedad a Wirt G. Bowman, para reemplazar a Withington. Bowman llegó a Tijuana en 1924, donde fundó el “Foreign Club”. Él y Baron Long se asociaron con James Crofton y dejaron fuera del grupo a los viejos socios. Tras el anuncio de la construcción de un nuevo hotel junto a los manantiales del Agua Caliente, también se supo de la entrega de una nueva licencia para juegos a nombre de Bowman, Long y Crofton. Acevedo, Piñera y Ortiz, “Semblanza de Tijuana 1915-30”, p: 104.

<sup>459</sup> El primer hipódromo de Tijuana fue inaugurado el primero de enero de 1916. A su inauguración acudió el gobernador Esteban Cantú, así como un documentado más de 10,000 personas. Su ubicación distaba unos 400 metros de la línea divisoria. Acevedo, Piñera y Ortiz, “Semblanza de Tijuana 1915-30”, p: 97.

Caliente Jockey Club”. Junto a la opulencia del Agua Caliente, otros casinos de Tijuana, tal como el Sunset Inn y el Monte Carlo, eran “sencillos edificios de madera” –teniendo aquí un ejemplo más del simbolismo atribuido a los materiales en relación a una percibida modernidad sinónimo de lujo y progreso. La pista para corridas de caballos estaba situada a media milla de la famosa Torre de Agua Caliente; mientras el casino se encontraba a un cuarto de milla de la torre.

La construcción e inauguración de la pista de carreras ocurrió entre el mes de junio y diciembre de 1929. Wirt Bowman, presidente del Jockey Club de Agua Caliente, junto con el hotelero Baron Long y James N. Crofton, soñaban con construir un gran hipódromo a lo largo de las colinas mexicanas para servir como un santuario para las carreras de caballos<sup>460</sup>. En palabras de Crofton “visualizaba un lugar exclusivo y hermoso. Un lugar que iría a ver gente de todo el país. Esa era mi visualización de Agua Caliente”<sup>461</sup>. Por su cuenta Baron Long visualizó un idílico diseño español tradicional para el complejo. El mismo Long había pedido a cinco renombrados arquitectos del sur de California que presentaran sus diseños para el nuevo spa. Estos, respondiendo a las tendencias de su época (la escuela Bauhaus, el constructivismo soviético, Art Deco, etc.) entregaron diseños de cemento y acero, estructuras consideradas “modernas” en para aquel entonces<sup>462</sup>. En la visión de Long, como hemos mencionado, había algo romántico, un lugar en el cual los clientes adinerados pudieran estar cómodos mientras derrochaban cantidades enormes de dinero, esto nos recuerda a la novela de F. Scott Fitzgerald *El Gran Gatsby* de 1926. La nueva pista de carrera de caballos se localizó al sur del Río de Tijuana, y fue diseñada por el matrimonio de arquitectos Wayne Douglas McAllister y Corine McAllister. El diseño contó con una pluralidad de estilos arquitectónicos coexistiendo, como el misional franciscano o californiano, el mudéjar (moro y español), el bizantino, el renacentista italiano y el de Luis XV, que tenía derroche de lujo.

El estilo renacimiento misionero se había extendido como una epidemia a partir de la exposición de San Diego de 1915 e incluía residencias, tiendas departamentales, departamentos, gasolineras, cafés de carretera, correos y otros edificios públicos. Para el decenio de 1920 era común en el sur de California y también en muchos otros lugares de

---

<sup>460</sup> David Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story: remembering Mexico's legendary racetrack* (Lexington: Lanham, MD: Eclipse Press, 2004), p: 35.

<sup>461</sup> James Crofton citado en Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, p: 232.

<sup>462</sup> Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, p: 241.

Estados Unidos: edificios de estuvo encalado con techos de tejas rojas, muchas veces sostenidos por vigas a la vista [...] Un sello característico del diseño era el patio interior, azulejado, con paisajismo decorativo. Se calculó que para 1937 noventa por ciento de las residencias de San Diego construidas con posteridad a la exposición eran en estilo renacimiento misionero, y lo mismo ocurría con un porcentaje grande, aunque indefinido, de edificios comerciales<sup>463</sup>.

En una entrevista con el historiador Antonio Padilla, Wayne McAllister mencionó que tras la aprobación del anteproyecto que propuso, se le otorgó el contrato de construcción al señor Fernando L. Rodríguez, hermano del señor Abelardo L. Rodríguez, socio de Baron Long. Se proyectaron tres edificios: hotel, casino y balneario. La elaboración del proyecto les tomó un año, mientras la etapa constructiva del primero y segundo edificio se realizó en nueve meses.

En 1926 dio inicio la construcción del hotel, el cual concluyó en cuatro meses y, casi al terminar, comenzó a construirse el casino, que fue terminado en un período de seis meses. Sobre el hotel, éste fue construido sobre el lugar donde anteriormente el Hotel Hidalgo se solía encontrar<sup>464</sup>. Es menester mencionar que el gobierno del Distrito Norte de la Baja California realizó una serie de contribuciones al centro recreativo a expensas del gobierno federal. Según narró el historiador estadounidense Paul J. Vanderwood, en la Ciudad de México se autorizó la construcción de una enorme presa en el Río Tijuana, situada a quince kilómetros al este de la ciudad. Era una obra pública de suma importancia, tanto para controlar las inundaciones como para crear un reservorio que surtiera de agua a la comunidad. Rodríguez encargó materiales de construcción para la presa que serían importados libres de gravámenes –cemento, alambón, acero- pero al mismo tiempo cien toneladas de azulejos y ladrillos, mil galones de pintura y barniz, veinte toneladas de tubería de plomo, quince toneladas de cableado eléctrico y otras quince de papel alquitranado para techar<sup>465</sup>.

---

<sup>463</sup> Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, p: 243.

<sup>464</sup> Antonio Padilla, “Testimonio de Wayne McAllister”, en David Piñera Ramírez et al., (eds.), *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed. (Tijuana, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989) pp. 118-119. Aquel viejo edificio de madera, descrito por McAllister como de apariencia muy deteriorada, cedió literalmente su lugar al lujoso y moderno hotel de Long debido a dos árboles sicomoros que estaban ahí plantados.

<sup>465</sup> Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, pp: 245-246. Vanderwood mencionó que se incluyó aparte pedidos por quinientas puertas y un millar de ventanas. Quinientas camas, con el mismo número

Vanderwood hizo énfasis en que Agua Caliente estuvo equipado con dinero del gobierno sin que hubiera alguna investigación de por medio, ninguna denuncia, ningún encabezado sensacional –parecería por tanto que la eventual expropiación fue, de cierto modo, una re-apropiación de algo que surgió en parte del mismo gobierno federal. Finalmente las instalaciones fueron abiertas al público el 16 de junio de 1928 con un gran banquete al que asistieron muchas personalidades, entre ellas, artistas famosos de Hollywood.

Durante la entrevista, Padilla inquirió sobre el origen del emblemático minarete, a lo que McAllister respondió que la idea de éste fue consecuencia del éxito logrado con el gran número de personas que visitaban el lugar, por lo que se vieron en la necesidad de agrandar la cocina y el casino casi tres veces su tamaño original<sup>466</sup>. Con la finalidad de resolver este problema contrataron a la firma “Holmes & Sanborn” de ingenieros de Los Ángeles para diseñar la planta de energía de vapor, por lo que se vieron en la necesidad de una chimenea que forzara el calor y lanzara el humo fuera de la instalación<sup>467</sup>. Este detalle ofertado por McAllister ofrece interesantes datos a considerar al momento de abordar la obra de arte instalación realizada por Allan Kaprow en 1994, en la que se invirtió el punto de fuga desde el que emerge el humo, convirtiéndolo efectivamente en un cohete, opuesto a una chimenea diseñada para discretamente permitir el escape del humo.

Abriremos un pequeño paréntesis en torno a la Ilustración 9, nótese que en el centro de la vida recreativa de Agua Caliente se encontraba el minarete, rodeado de automóviles, de paseantes, arboles, etc. Más de 60 años después, cuando Allan Kaprow arribó a Tijuana, ese mismo espacio y el minarete se encontraban en el abandono o como parte del inmobiliario escolar utilitario de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas.

---

de almohadas y dos veces más sábanas. Cinco toneladas de utensilios de cocina y cubiertos remataban el inventario.

<sup>466</sup> Corrobórese en el testimonio de Francisco M. Rodríguez, un trabajador del casino Agua Caliente desde su construcción. Afirmó que a Tijuana diariamente desde las 8 de la mañana a las 6 de la tarde que se cerraba la línea divisoria, una cantidad no menor a diez a doce mil personas iban a gastar su dinero. Importante es también cuando añadió que ese dinero gastado en Tijuana terminaba por volver a Estados Unidos por manos de los propietarios de los negocios que eran estadounidenses, así como el 90% de los empleados del casino, hotel, restaurante, etc., eran extranjeros de San Francisco, Los Ángeles y San Diego. Esto último es por su parte corroborado en el testimonio de Benjamin Serrano González, miembro de la orquesta del Agua Caliente. Padilla, “Testimonios de personas que trabajaron en Agua Caliente”, pp: 123-124.

<sup>467</sup> Padilla, “Testimonio de Wayne McAllister”, p: 121.



Ilustración 9: Jardín de Agua Caliente, Tijuana, B.C. circa. 1929: <https://dp.la/item/5b344c5a6e88ac4d0205f5a073a80341?q=Agua+caliente+tijuana>, consultado 03 de noviembre de 2021.

Una colina fue literalmente movida con la finalidad de hacer espacio para la pista y sus múltiples edificios, los cuales podían ser accedidos vía automóvil o ferrocarril. Contaba con un restaurante donde estaba el famoso Patio Andaluz –sitio de confluencia de varias figuras que alcanzarían fama posterior como Rita Cancino, después Rita Hayworth-, una mezquita dentro de la cual se encontraba una tienda de curiosidades, una amplia lavandería, un garaje para cincuenta automóviles. Pero, más allá de dicha memorabilia, queremos destacar la presencia de una escuela en donde se impartía educación primaria (de primero a cuarto grado) a los hijos de los huéspedes y de los trabajadores<sup>468</sup>. Aunque somos escépticos debido a no tener fuentes que confirmen la regularidad con la que se impartieron clases, tenemos aquí un antecedente a lo que terminaría siendo la finalidad de parte de las instalaciones tras la expropiación de ésta en 1937 bajo el decreto presidencial de Lázaro Cárdenas.

El hipódromo tenía “arcos abiertos, detallados con mampostería muy ornamentada, y el suelo de baldosas le daba un aire mediterráneo. La tribuna podría acomodar a aproximadamente 4.500 personas, con espacio para varios miles más a lo largo del césped de

---

<sup>468</sup> Lugo, “El casino de Agua Caliente”, pp: 115-116.

la plataforma”<sup>469</sup>. Éste fue importado de Europa. La casa club era igual de opulenta, arcos de mármol tallados a mano importados de Italia conducían a la plataforma y sostenían el nivel superior, el cual lucía más ejemplos de mampostería italiana. El costo de esta lujosa inversión fue de dos millones de dólares, acorde a Crofton “lo compramos listo para usar (*ready-made*)”, a lo cual atribuyó el precio elevado. La mayoría de los gastos derivaron del paisajismo, esto fue debido a que todos los arbustos y palmas eran especímenes maduros, lo cual elevó considerablemente el costo. Si bien el costo de inversión fue considerable, el dinero que la gente jugaba en las mesas de juego sólo aumento su éxito, en parte debido a que tenía mesas de juego tanto en la pista de carreras como en el casino.

El casino contaba con una sala con mesas de póker, bacará, veintiuno, la gran ruleta y otras de menores dimensiones. Tal vez mejor recordado por su famoso Salón de Oro (Gold room), su interior se encontraba repleto de opulencia, sus paredes se apreciaban tapizadas con brocado, preciosos candiles y ornamentos Luis XV en cielos y muebles. Ahí solo era posible apostar haciendo uso de fichas de juego de oro y, acorde a una leyenda, la mínima cantidad de apuesta era de 500 dólares<sup>470</sup>. Para conectar las diversas partes que formaban el complejo turístico la compañía construyó un camino pavimentado el cual llegaba hasta lo que ahora conocemos como Zona Centro de Tijuana, entroncando por el oriente con la avenida Obregón, actualmente conocida como Revolución.

Un año tras la apertura de sus instalaciones sucedió lo que fue conocido como la crisis bursátil de 1929 o la Gran Depresión, la cual se originó en Estados Unidos a partir de la caída de la bolsa del martes 29 de octubre de 1929 (conocido como Crac del 29 o Martes Negro), y rápidamente se extendió a casi todos los países del mundo. A pesar de su impacto de largo alcance, durante estos años el complejo turístico Agua Caliente continuó progresando. Parte de este crecimiento se debió a que fue absorbiendo clientela de otros establecimientos turísticos de la avenida Revolución<sup>471</sup>. Debido a esto el complejo turístico recibió el apodo de “la esponja” por parte de los propietarios de los establecimientos afectados, la razón del apodo era debido al poder de atracción que ejercía Agua Caliente ante los turistas quienes se

---

<sup>469</sup> Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story*, p: 37.

<sup>470</sup> Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story*, p: 43.

<sup>471</sup> David Piñera y Jesús Ortiz, “Panorama de Tijuana 1930-1948”, David Piñera Ramírez et al., (eds)., *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed. (Tijuana, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), p: 130.

sentían seducidos por los precios bajos y la elegancia del lugar que cifraba sus utilidades en el juego; mientras que los servicios del restaurante, vinos y variedades se utilizaban más como atractivos dirigidos a los juegos de azar.

A pesar de su resiliencia frente a un fenómeno de tal envergadura como lo fue la Gran Depresión, el Agua Caliente afrontó una serie de dificultades durante los años iniciales de la década de 1930. Entre fichas de oro, mampostería italiana y estrellas de cine, Agua Caliente estuvo inmerso en conflictos que continuamente atentaron contra su permanencia. Una de estas sucedió al inicio de la década de 1930 cuando el estado de California en Estados Unidos, al necesitar dinero, vio en las carreras de caballo una solución. James Crofton luchó vigorosamente en contra de la Proposición 5, la cual legalizaría los juegos de azar mutuas. Resulta evidente que tal proposición era un atentado directo contra el continuo éxito de Agua Caliente, que había monopolizado en la región por tanto tiempo el juego de apuestas legalizado. Reconociendo este inminente peligro James Crofton junto con Joseph M. Schenck, un productor de cine estadounidense, contrataron al entonces reconocido cantante y comediante Al Jolson para una serie de anuncios de radio urgiendo a los votantes en contra de la iniciativa<sup>472</sup>.

En 1933 el estado de California había decidido legalizar los juegos de azar. La compañía Santa Anita Racetrack en Arcadia, California abrió sus puertas a finales de 1934 con un formato similar a los de Tijuana y Agua Caliente. Aunado al éxito de la Proposición 5 en California, ese mismo año se vio la derogación de la Ley Volstead<sup>473</sup> –también conocido como Ley Seca-, la cual fue ratificada en 1919 y constó en la prohibición de la venta, importación y fabricación de bebidas alcohólicas en todo el territorio de los Estados Unidos. Es importante contextualizar esta derogación como parte de las medidas que tomó el recién inaugurado presidente de Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt, el cual tomó posesión de la presidencia de su país el 4 de marzo de 1933 e inició una serie de medidas de

---

<sup>472</sup> Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story*, p: 75.

<sup>473</sup> A inicios del siglo XX en Estados Unidos surgió un movimiento de índole moralista el cual cobró fuerza rápidamente en la mayor parte del país. En California, sobre todo en San Francisco, después del terremoto y los incendios de 1906. En Los Ángeles los adeptos al movimiento obtuvieron el mando político y promovieron reformas a través de la Liga Republicana Lincoln-Roosevelt. La acción fue canalizada hacia erradicar el vicio en sus diversas formas. Propuesta por el senador Andrew J. Volstead, la ley entraría en vigor en enero de 1920. Sin embargo, para 1911 se prohibieron las cantinas y las apuestas de caballo. Las secuelas de este movimiento reformista se reflejaron de inmediato en la joven población de Tijuana. Acevedo, Piñera y Ortiz, “Semblanza de Tijuana 1915-30”, p: 93.

recuperación diseñadas para la recuperación del país tras la crisis de 1929. A fines de 1933 el presidente Roosevelt legalizó la venta de cerveza y vino ligero con un contenido de alcohol de 3.2 % o menos, con ello iniciando la derogación de la decimoctava enmienda constitucional que establecía la prohibición<sup>474</sup>.

De ahí que si bien Agua Caliente no fue impactado por la Gran Depresión de manera directa, eventualmente lo sería por parte de las secuelas que ella dejaría en el país de origen de los “barones” fronterizos<sup>475</sup>. En conjunto hacían innecesario hacer el recorrido a México para aquellos deseosos de jugar y beber alcohol. Lo que trajo como consecuencia que todo ese dinero que se gastaba en Tijuana se viera redirigido hacia California y Nevada –donde los juegos de azar habían sido legalizados desde 1931. Resulta adecuado, diríamos incluso posee tintes poéticos, que la aprobación del juego de apuestas, así como la derogación de la Ley Volstead, dos instancias que afectaron la estabilidad del Agua Caliente; tuvieron en su contraparte la prohibición de las apuestas en California en 1911, lo que fomentó la emergencia de Tijuana como centro de atracción turística, así como la posterior implementación de dicha Ley Seca. A modo de vaivén, aquello que en su momento proporcionó su origen, llegó anunciando el inicio del fin. En los más de diez años entre el decreto de la Ley Volstead y su derogación, los casinos que contaron con autorización para operar en Tijuana fueron: Sunset Inn, Monte Carlo, Foreign Club, Club Alahambra, Tivoli, Red Mill, Club Agua Caliente, Club recreativo Occidental, Club Oriental, Tijuana Bar Club, Casino Agua Caliente (salón Dorado) y Club California<sup>476</sup>.

Un año después sucedería la instancia definitiva en su contra<sup>477</sup>. El primero de diciembre de 1934 México inauguró a su nuevo presidente, el General Lázaro Cárdenas (1934-1940).

---

<sup>474</sup> Piñera y Ortiz, “Panorama de Tijuana 1930-1948”, p: 133.

<sup>475</sup> Encontramos en el testimonio de Benjamin Serrano González, trabajador de Agua Caliente, que tras la derogación de la Ley Seca en 1933, el Agua Caliente no se vio afectado, debido a que su negocio no era la venta de licores, sino la jugada. Benjamin Serrano González citado en “Testimonios de personas que vivieron la época 1930-1948” en David Piñera Ramírez et al., (eds), *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. Ed. (Tijuana, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), p: 143.

<sup>476</sup> Diana Lizbeth Méndez Medina, “Contra el turismo. Alternativas para la transformación económica y social de Tijuana” en Diana Lizbeth Méndez Medina y Víctor Manuel Gruel Sánchez (coordinación), *Mensajes desde la frontera México-Estados Unidos. Reflexiones históricas sobre el turismo y la cultura nacional, 1927-1945* (Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2021), p: 54.

<sup>477</sup> Agua Caliente se cerró cuando el presidente Lázaro Cárdenas prohibió los juegos de azar en toda la República mexicana, por considerarse un cáncer que dañaba al país. En su opinión gracias al cierre, “la verdadera Tijuana empezó a surgir”, pues el Casino limitaba el crecimiento del poblado de Tijuana. Benjamín Serrano González citado en “Testimonios de personas que vivieron la época 1930-1948”, p: 143.

Durante los primeros diez meses su gobierno decretó una serie de mandatos destinados a promover el desarrollo del Territorio Norte de Baja California. Queremos destacar algunas de las acciones tomadas bajo la presidencia de Cárdenas en relación al Territorio Norte y que tuvieron un papel a jugar en los acontecimientos que tuvieron lugar a lo largo de su mandato, así como posterior a él. El 10 de marzo de 1935 se decretó la ampliación de los perímetros libres, los cuales hasta ese entonces eran vigentes en Tijuana y Ensenada, que ahora incluirían a Mexicali, Tecate, en Baja California, y San Luis Río Colorado, en Sonora. Es importante mencionar que la original vigencia del perímetro libre en Tijuana y Ensenada fue debido a la intervención del general Abelardo L. Rodríguez, quien el 4 de septiembre de 1932 acudió en su ayuda solicitando la creación de los perímetros libres experimentales, por decreto fechado el 30 de agosto de 1933. Un día después de la ampliación de los perímetros libres se dio la autorización de un crédito por la suma de 100,000 de pesos para la construcción de la carretera Tijuana-Ensenada. Al siguiente año como medida para fomentar la agricultura y la industria alrededor de Tijuana, el gobierno federal concluyó las obras del distrito de riego número 12, presa Rodríguez, construida para aprovechar las aguas del Río Tijuana con la intención de paliar el desempleo que imperaba a través del reparto de tierras irrigadas en La Mesa, Cerro Colorado y La Presa. El 30 de junio, dos años tras la extensión del perímetro libre, el presidente Cárdenas decretó el establecimiento de la zona libre para el Territorio Norte de la Baja California con una duración de 10 años<sup>478</sup>.

Entre las reformas que el presidente Cárdenas llevó a cabo, deseamos destacar la que concierne a la influencia foránea en México, específicamente la relacionada con los juegos de azar y su relación con un proyecto de mayor envergadura que buscó la consolidación de una identidad firme mexicana. La historiadora Diana Lizbeth Méndez Medina señaló el incremento en ingresos debido a la expansión de actividades turísticas, las cuales en su mayoría se encontraban en manos de empresarios extranjeros –con un claro predominio de estadounidenses- y remitían directa o indirectamente a los juegos de azar<sup>479</sup>. Con ello remitió a la existencia de un “sistema de administración turística”, entre los cuales se encontró un

---

<sup>478</sup> Méndez Medina, “Contra el turismo”, pp: 61-62.

<sup>479</sup> Agua Caliente representó una fuente segura de ingresos para el erario y para las compañías locales. Según Enrique S. Neinhart, nombrado gerente de la Compañía Mexicana de Agua Caliente en 1938, las contribuciones al erario nacional y al de Tijuana eran de 40,000 dólares mensuales. Méndez Medina, “Contra el turismo”, p: 58.

hipódromo, una serie de casinos en Tijuana y el complejo turístico Agua Caliente, percibido como “la joya de la frontera”.

Asimismo, la historiadora Méndez Medina señaló el intento por parte del gobierno federal durante 1930 por limitar la proliferación de estas actividades, así como de la presencia de intereses extranjeros<sup>480</sup>. También hizo referencia a las campañas de “mexicanización” de la década de 1930, las cuales tuvieron tras 1934 con Cárdenas una planificación que buscó la incorporación material y cultural del Territorio Norte de la Baja California a la dinámica nacional. Parte de esta incorporación de índole material y cultural residió en una transformación de las dinámicas económicas de Tijuana, las cuales dependían de las secuelas del turismo estadounidense. Efectivamente enmarcando la dependencia dentro de un ciclo de turismo foráneo y un mercado laboral limitado a abastecerlo. Por ello Cárdenas reconoció la importancia de la creación de distintas actividades como la agricultura para romper con dicho ciclo y las vicisitudes que generaba.

La determinación Cardenista por combatir el vicio estuvo exhibida en la sospecha de dos figuras de la Revolución mexicana: el General Abelardo L. Rodríguez –de quien Cárdenas era sucesor en la presidencia-, así como del general Plutarco Elías Calles –a quien obligó a abandonar el país en 1936 y encontró exilió en Estados Unidos- figuras que habían ocupado el liderazgo revolucionario. Acorde a David Jiménez Beltrán debido a la sospecha que tenía el presidente de tanto Rodríguez como Elías Calles, en una movida política que buscó debilitar su poder sobre la región, Cárdenas prohibió los juegos de azar, efectivamente eliminando el apoyo económico que ellos recibían. Con esta reforma, Agua Caliente, junto con sus prácticas inmorales y su presencia de empresarios foráneos, se encontraba al borde de su finitud. En julio 29 de 1935, la novena carrera fue ganada por Trinity Girl, sería la última carrera que sería corrida en Agua Caliente; ese mismo día una orden presidencial ordenando el cierre y la evacuación del establecimiento arribó de la ciudad de México. Al siguiente día la pista de carreras y el casino habían sido entablados. Las corridas de caballo habían durado veinte años, curiosamente la duración del original permiso que fue emitido a Coffroth en 1915.

Una vez clausurado, se dice que autoridades locales y residentes saquearon el casino: entre otras cosas desmantelaron los candelabros, los cuales habían sido importados de Europa

---

<sup>480</sup> Méndez Medina, “Contra el turismo”, pp: 48-49.

y destrozaron el Salón de Oro<sup>481</sup>. Uno de los empleados que perdieron su trabajo a raíz de la expropiación, Manuel Bravo González, tuvo una interesante observación sobre el hurto de los interiores del recinto: “si todas las hermosas construcciones de Agua Caliente que fueron destruidas, las hubieran dejado intactas, servirían de museo y vendría mucha gente desde Europa y todo Estados Unidos a visitarlas, nada más para recordar; pero no pensaron en eso”<sup>482</sup>. Desconocemos si Bravo González tenía el conocimiento de su existencia y origen, pero nos resulta imposible no encontrar en sus palabras una referencia tácita al ahora mundialmente famoso Museo del Louvre en París. La apertura del Louvre en 1793 como museo público fue resultado de la Revolución Francesa y significó, dentro de la historia de los museos, el traspaso de las colecciones privadas de las clases dirigentes (monarquía, aristocracia e Iglesia) a galerías de propiedad pública para disfrute del conjunto de la sociedad europea.

El ensayista mexicalense Gabriel Trujillo Muñoz afirmó que al casino de Agua Caliente: “hay que considerarlo una obra plástica en conjunto, se impone como un símbolo arquitectónico de un *moderno* centro de entretenimiento cuyo mayor auge se da en la primera mitad de los años treinta del siglo XX”<sup>483</sup>. Añadió que su estilo arquitectónico misional californiano, que originalmente se utilizó para el parque Balboa Park, el cual le proporciona “un aire de costa oeste americana y de atmosfera mediterránea, ibérica, plena fiesta brava y cante andaluz”. Su arquitectura ecléctica, sintetizada por una forma que emana opulencia, nos parece un antecedente a la retórica posmodernista en la que la interconectividad global permitió la confluencia de una pluralidad de técnicas reducidas a una utilización estilística superflua –desprovista de una contextualización histórica<sup>484</sup>.

Al inaugurarse en 1928, el casino de Agua Caliente, cuya arquitectura fastuosa ha sido antes descrita, se había vuelto referencia obligatoria a la historia del turismo en Baja California. Anticipándose de alguna manera al *Mail Art* (Arte postal), el uso de las tarjetas postales (*postcards* en inglés), convirtió a Agua Caliente en un hito de Tijuana. Sobre éstas,

---

<sup>481</sup> Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story*, p: 75.

<sup>482</sup> Manuel Bravo González citado en “Testimonios de personas que vivieron la época 1930-1948”, p: 144.

<sup>483</sup> Trujillo Muñoz, *Los diablitos*, p: 51. Las cursillas son nuestras.

<sup>484</sup> Aquí seguimos a Arthur C. Danto quien ha sido reconocido como teórico de los tiempos posthistóricos véase Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014). Véase también la discusión clásica de Hal Foster, “Contra el pluralismo”, *La Gaceta de Cuba, La Habana*, núm. 5, septiembre-octubre del 2000, pp. 34-39.

“la materia prima de las *postcards* es el exotismo, la venta abusiva de imágenes de alteridad, de novedad radical, de la contraparte cultural. *Hollywood* no se arredra en la construcción de estos mundos imaginarios que los turistas se empeñan en encontrar”, se trató de vender a toda costa “la imagen de un mundo alterno, donde confluyen diversas tradiciones y etnias. El casino es retrato en todos sus rincones: en la alberca, cerca del minarete, los patios alfombrados de verde césped, los estanques, el Salón de Oro”<sup>485</sup>. Con la intención de mejor ejemplificar este punto, la siguiente descripción nos parece apta:

El Salón de Oro ofrecía la majestuosidad de un espacio circundado por decoraciones renacentistas italianas con pisos de mármol, cielos decorados con pinturas temáticamente bucólicas, guirnaldas, bacos, ninfas, palomas, águilas, sátiros, amorcillos, cabras. La atmósfera de este recinto (el Salón Rosa) se multiplicaba a través del tiempo, y del espacio, sobre los dieciocho grandes espejos resguardados por lámparas checoslovacas, alfombras persas, sobre las que se hundían los pies, tapices de brocados rosas y oro, sacalitos de mármol, murales con panoramas tipo el Lorenés y en su cielo bajorrelieves pletóricos iluminados de color, y circundados de pinturas famosas como la reproducción de la “Fragua de Vulcano” de Francoise Bulchaire y Madame Du Barry, y otros más. Las mismas maderas con que fue construido el Agua Caliente, emanaban olores y fragancias de bosques, y ni podemos dejar de recordar la belleza de algunos vitrales, como el que estaba realizado sobre un diseño de Miguel Ángel<sup>486</sup>.

Como se aprecia en la Ilustración 10 esta confluencia posthistórica de manera prematura incidió en Agua Caliente. El cual, además de ser una obra de arte en sí mismo, fue un escaparate artístico, su propio circuito de exposición, de exhibición y de mercadeo. La cita de Soto confirma lo que aparece en la ilustración referida. Con ello esperamos matizar la asociación de Agua Caliente con una identidad fija anclada en la prolongación de la mitología negra de Tijuana, si bien será necesario, como lo haremos más adelante, enfatizar qué tipo de arte era el que fue exhibido y vendido en Agua Caliente.

---

<sup>485</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Los diablitos*, p: 52. Véase la tesis de Pablo Filemón Guadiana Lozano, *El uso de la tarjeta postal: actividades turísticas y sociales en Tijuana de 1901 a 1935*, (Tesis de maestría: Universidad Autónoma de Baja California, 2014).

<sup>486</sup> Jorge Soto Fuentes citado en Trujillo Muñoz, *Los diablitos*, p: 52.



Ilustración 10: Vista detallada del mural en el techo del Salón de Oro con representaciones de ángeles y querubines en las nubes. <https://dp.la/item/5e3f202f17b08a9b8dd71f067d94e70c?q=agua+caliente+tijuana&page=2>, consulta 1 de noviembre de 2021.

La descripción del periodista Jorge Soto Fuentes es evocativa a la que realizó el escritor francés decimonónico Gustave Flaubert en el capítulo IV de su clásica novela *Madame Bovary*, del pastel de boda como una perfecta analogía al afán del *kitsch*<sup>487</sup> por querer decorar la realidad al punto de tornarla grotesca e irreconocible en su excesiva estetización. Flaubert describió un pastel de tres pisos, cuya elegancia va escalando con cada piso, desde una base de cuadrado cartón azul que figuraba un templo de pórticos, columnatas y estatuillas de estuco todo alrededor; seguido en un segundo piso por una torre de biscocho de Saboya, rodeada de pequeñas fortificaciones de angélica, almendras, pasas, quiñones de naranja; y por último, en la plataforma superior, yacía una pradera verde donde había rocas con lagos de mermelada y barcos de cáscaras de avellanas, donde se balanceaba un pequeño Cupido en un columpio de chocolate cuyos dos postes terminaban en dos botones rosas naturales, a

---

<sup>487</sup> Es una palabra alemana que nació a mediados del sentimental siglo XIX y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico [...], en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser* (México: Tusquets, 2015), p: 260. Para una comprensión del uso de la palabra kitsch en el ámbito de la producción artística véase Clement Greenberg, “Vanguardia y Kitsch” en Clement Greenberg, *Arte y cultura* (Barcelona: G. Gili, 1979).

guisa de bolas, en la cima<sup>488</sup>. Agua Caliente fue un “oasis en el desierto”<sup>489</sup>, un espacio permisivo y excesivo en su esplendor, una construcción como ninguna otra en la historia reciente de la ciudad, un mundo en sí mismo en su tajante contraste con el espacio circundante a él, un simulacro *Hollywoodense*, meticulosamente articulado, en donde tanto las consignas moralistas propias de la Ley Seca y las realidades cotidianas de una joven Tijuana fueron excluidas de antemano, ofuscadas bajo la ostentosa arquitectura, diseño interior, presencia de figuras salidas del glamuroso “silver screen” (también conocida como pantalla lenticular plateada utilizada para proyectar películas).

Agua Caliente aparte de ser una obra de arte en sí misma, en tanto su arquitectura y diseño, albergaba una serie de pinturas que adornaban sus paredes, las cuales describían escenas hispánicas, mexicanas y europeas, en estilos que iban del realismo al impresionismo, del romanticismo al expresionismo<sup>490</sup>. También cumplió la función en la cual los “barones” fronterizos se convirtieron en los primeros promotores del arte en Baja California, siendo que Agua Caliente contó con una clientela adinerada que gustaba de adquirir piezas artísticas como parte de su estancia en la región. Es importante destacar en este momento que a falta de recintos oficiales dedicados a la exhibición artística en la entidad, Agua Caliente estuvo abierto a exposiciones de artistas si sus obras se decantaban en lo folclórico, lo extravagante o lo curioso. Encontrando aquí de nuevo la presencia de una construcción de simulacros diseñados para la apropiación de no solo una pieza de arte, sino de un sentido de identidad de lo local que el turista adquiere junto con su compra.

Tras la expropiación de Agua Caliente en 1937, Cárdenas como parte de sus reformas instituyó un programa para secularizar la educación pública y hacerla gratuita, así como disponible para todos. Para lograr esa meta, Cárdenas anunció el 29 de diciembre de 1937 a través del Diario Oficial el “Acuerdo que declara de utilidad pública la expropiación de los edificios y construcciones de Agua Caliente”, los cuales eran propiedad de la Compañía Mexicana de Agua Caliente. Con ello se haría entrega de las instalaciones del casino, las cuales incluían bungalows, habitaciones dedicadas a las apuestas, pista de perros y una

---

<sup>488</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (México: Alianza, 2014), p: 41.

<sup>489</sup> En palabras de Vanderwood “el legendario [Casino de] Agua Caliente surgió casi por arte de magia en un oasis del árido desierto. Primero no había allí nada digno de mención y luego, repentinamente, la magnificencia. Vanderwood, *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas*, p: 233.

<sup>490</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Los diablitos*, p: 52.

alberca, para ser convertidos en una escuela. Sin embargo este decreto fue revocado el día 4 de enero de 1944 bajo el amparo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Por ello dos días después de su revocación el entonces presidente, el General Manuel Ávila Camacho (1940-1946) expidió un acuerdo para retomar el proyecto iniciado por Cárdenas siete años antes<sup>491</sup>.

En palabras del profesor Laureano Sánchez Gallego, uno de los profesores fundadores del plantel, comentó: “por una de esas raras casualidades, en la creación del Instituto Técnico Industrial de Tijuana, junto a la corazonada de Lázaro Cárdenas floreció el dinamismo de Juan de Dios Bátiz y así la palabra presidencial fue vida”<sup>492</sup>. El ingeniero Juan de Dios Bátiz, director del Politécnico Nacional y creador de las escuelas técnicas del país, había solicitado al presidente Cárdenas se estableciera en ese lugar un internado y escuela técnica dependiente de la federación. La escuela inició su funcionamiento en 1939 y para septiembre de ese año habían abierto las inscripciones para la prevocacional, siendo el director fundador el ingeniero Raúl Dondé Gorospé. La escuela llevó por nombre Instituto Técnico Industrial (ITI), comúnmente llamada “Poli” por los alumnos de ésta. A pesar de la abundante promoción las inscripciones fueron pocas, esto se debió a que gran número de jóvenes de extracción campesina no podían beneficiarse debido a que las escuelas rurales solo llegaban hasta el tercer año de primaria, por lo que el Gobernador del Territorio Norte, Colonel Rodolfo Sánchez Taboada solicitó a la Secretaria de Educación Pública (SEP) se agregara al Centro Escolar Agua Caliente el cuarto, quinto y sexto grado de primaria. Ante la aprobación de la solicitud se comisionó el reclutamiento de maestros jóvenes del medio rural de Ensenada, Tecate, Mexicali y Tijuana. La escuela primaria abrió sus aulas en 1940 y las vio cerrar en 1943<sup>493</sup>.

En 1949 se trasladó al ingeniero Padilla Ávila a Ciudad de México, dejando como director interino al profesor Isidoro Artega, quien hizo entrega de la dirección al profesor Manuel Marín Capaceta en 1950. Dicho nombramiento se debió a una nueva disposición de la SEP en que se fundieran las escuelas de enseñanzas especiales y las escuelas técnicas, así

---

<sup>491</sup> Oficio núm. 559 de Jesús J. Ruíz Barraza a Enrique León López, 8 de enero de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, ff. 73-82).

<sup>492</sup> Laureano Sánchez Gallego citado en Piñera y Ortiz, “Panorama de Tijuana 1930-1948”, pp: 137-138.

<sup>493</sup> Alma Marín de Andrade, “El Centro Escolar Agua Caliente” en David Piñera Ramírez, et al., (eds.). *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. Ed. (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989), pp: 159-160.

quedaron entonces unidas la Secundaria número 19 y el Instituto Técnico Industrial. El profesor Marín era director de la Escuela Secundaria número 19 y de la Preparatoria de Baja California que trabajaban en el edificio de la Escuela Álvaro Obregón<sup>494</sup>, así que ambas escuelas fueron trasladadas al Centro Escolar Agua Caliente<sup>495</sup>. Teniendo en armonía a los profesores de las escuelas técnica, especial, vocacional y preparatoria se unían ahora en Agua Caliente bajo la dirección del maestro Marín y del recién nombrado sub-director Jesús Cortes Limón. Habrá que destacar dos cuestiones que vendrían a entretenerse de modo problemático en años posteriores: primero, fue durante este período en que los maestros de la preparatoria trabajaban gratuitamente y fue hasta la administración del presidente de México Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) cuando se pagaron sueldos oficiales; segundo, de esta Preparatoria de Agua Caliente se derivaron en 1961 la Preparatoria Tijuana de la UABC de la Universidad Autónoma de Baja California y la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas.

Para 1949 un grupo de maestros promovieron y lograron la fundación de la Escuela Preparatoria Federal por Cooperación bajo el propósito de contribuir al desarrollo de la Educación Media Superior, debido a que para esa fecha no existía en la ciudad de Tijuana una institución de ese tipo. El día 27 de junio de 1973<sup>496</sup>, el fortunado Padilla García, Jefe del Departamento de Escuelas Secundarias Foráneas, ordenó, mediante Telegrama al Profr. Celestino Valle Morales, Director de la Escuela Secundaria Federal núm. 1 de Tijuana, que en acatamiento de instrucciones superiores procedieran a entregar a la Escuela Preparatoria Federal por Cooperación el edificio en que había funcionado dicha Escuela Secundaria. Para el día 4 de julio del mismo año, el Director de la Escuela Secundaria Federal, profesor Celestino Valle Morales, hizo entrega del edificio y los anexos en que había funcionado al

---

<sup>494</sup> Queremos mencionar que la Escuela Álvaro Obregón tiene vínculos con el Agua Caliente siendo que con la ayuda de la ciudadanía de Tijuana y una considerable aportación de la “Compañía Mexicana de Agua Caliente” se construyó y fue inaugurada el 17 de julio de 1929. Un edificio imponente que vino a ser objeto de admiración nacional, tanto por sus majestuosas líneas como por sus modernas instalaciones. Acevedo, Piñera y Ortiz, “Semblanza de Tijuana 1915-30”, p: 105.

<sup>495</sup> Andrade, “El Centro Escolar Agua Caliente”, p: 161.

<sup>496</sup> Por su cuenta, ese mismo año la Secretaría de Gobernación otorgó permiso el 17 de agosto con una vigencia de 25 años para construir y operar el Hipódromo y Galgódromo de Agua Caliente, S.A. Acorde a la condición 4ª, la empresa denominada HIPODROMO DE AGUA CALIENTE. S.A., quedó obligada a ser la propietaria de todos los elementos constitutivos del Hipódromo, esto es terrenos, edificios, etc., quedando en su conjunto afectado a los fines del permiso, sin poder reducirse, enajenarse o gravarse en forma alguna. La condición 5ª estableció que al vencimiento del permiso, ambas unidades con todos sus bienes pasaran a ser propiedad del Gobierno Federal sin costo alguno, libre de todo gravamen y en condiciones de inmediato aprovechamiento. Tarjeta Informativa de Jorge Mancera Torres, s/f, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f: 214-215).

Director de la Escuela Preparatoria, el profesor Jesús Ruiz Barraza<sup>497</sup>. Así, el 1 de enero de 1974, por acuerdo del entonces presidente de la República Luis Echeverría Álvarez, la Escuela Preparatoria Lázaro Cárdenas por Cooperación fue federalizada, convirtiéndose en Escuela Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas.

El proceso de metamorfosis por el cual el antiguo Casino, con su opulento Salón de Oro, se convirtió en la actual Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas, resulta sumamente interesante si lo analizamos en mayor detalle. El largo proceso de adecuación, el uso de arquitectura híbrida desprovista de su función original, posee implicaciones a consideración de lo que sería posteriormente una retórica posmodernista. Las experiencias de aquellas generaciones originales ofrecen testimonio ante la peculiaridad de la reconceptualización del espacio como uno de juego, de opulencia y exclusión, de “vicio” a uno de educación, inclusión y mejoramiento moral a través de la educación. Un estudiante del Centro de Estudios de Agua Caliente durante su primer año de operación, Rene Muñoz recordó como “mientras estaba sentado en clase, a mi lado había una tina profusamente decorada. La construcción todavía estaba en marcha mientras la clase estaba en sesión”<sup>498</sup>. Podemos apreciar quizá mejor esta confluencia de mundos dispares en proceso de transformación con la siguiente descripción:

El elegante edificio del lujoso hotel fue transformado en dormitorios generales para los alumnos, el amplio garaje del casino en talleres de hojalatería, carpintería, ajuste mecánico y electricidad; los lujosos salones de juego se destinaron a centro de esparcimiento de los alumnos; los confortables bungalows construidos para dar servicio al consejo administrativo se otorgaron en calidad de residencias transitorias a catedráticos y profesores; los incomparables baños, al igual que el refectorio y la moderna lavandería continuaron desempeñando sus fines inherentes; los antiguos terrenos del viejo galgódromo se

---

<sup>497</sup> Oficio núm. 559 de Jesús J. Ruíz Barraza a Enrique León López, 8 de enero de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f. 74). En esa acta se estableció que el edificio y los anexos en los que había funcionado hasta entonces la Escuela Secundaria Federal pasaban al dominio de la Escuela Preparatoria Federal por Cooperación y que ésta dejaba en préstamo el antiguo garaje de lo que fue el Casino de Agua Caliente, para que funcionara transitoriamente distintos talleres y un almacén, de dicha secundaria.

<sup>498</sup> Rene Muñoz citado en Jiménez Beltrán, *The Agua Caliente story*, p: 82. Jiménez incluyó también el testimonio de otra alumna del CEAC que hace referencia a la caracterización en términos morales del casino, cuando afirmó que “para muchos el casino era un lugar malvado”. Es importante destacar que la construcción, así como el abastecimiento, requerido para adecuar el casino a sus nuevas funciones como escuela no fue un gasto cubierto por el gobierno federal, el cual hizo solo entrega de las instalaciones.

transformaron en campos deportivos y tan solo hubo necesidad entonces de construir una docena de modernas aulas para que lo inverosímil se tornara en una bella realidad<sup>499</sup>.

En mayor detalle mencionamos como parte de las transformaciones espaciales del predio Agua Caliente hacia su finalidad como conjunto de centros educativos: el Hotel se acondicionó inicialmente para el Internado; se hizo uso de las amplias y funcionales cocinas; para el comedor de los alumnos se acondicionó un salón anexo a la cocina; lo que fuera el lujoso comedor del Casino, se utilizó para las fiestas de fin de año escolar; en el Salón general donde estuvieron las mesas de juego y las ruletas, se celebraron los bailes de fin de año y el llamado Salón de Oro, bastión de la opulencia del Casino, se destinó para las exposiciones de los trabajos hechos por el alumnado. En el edificio de la alberca, se acondicionaron las Oficinas Dirección, Secretaria, Contraloría, etc. y solamente hubo necesidad de construir los salones de clase, ya que los talleres quedaron instalados en el lugar donde la Compañía tenía precisamente los talleres de carpintería y pintura para el mantenimiento de los edificios y donde existía además un garaje para la reparación de automóviles. En otro edificio de dos plantas, en la baja había dos departamentos que habitaban permanentemente empleados de la propia Compañía y el resto del edificio eran dormitorios para los empleados. En este edificio se acondiciono la Enfermería del Internado, con un médico de planta y tres enfermeras. Fuera de este conjunto de edificios, existen dos secciones de bungalows, que fueron ocupados por unos funcionarios de la propia Compañía y el resto se rentaban a personas que no deseaban llegar al Hotel<sup>500</sup>. Lo anterior nos presenta un panorama más claro del tardado proceso de conversión que fue la adecuación del mandato presidencial originalmente declarado en 1937 por el presidente Cárdenas. Sin embargo, será necesario continuar en el tiempo para apreciar instancias en que la continúa transformación del predio Agua Caliente trajo consigo polémicas que encontrarían su origen dentro de su misma historia de constante cambio.

En mayo de 1976, los directores, dirigentes de las sociedades de alumnos y padres de familia, de todas las instituciones educativas que funcionaban en aquel momento en el predio de Agua Caliente, solicitaron ante el Lic. José López Portillo (1976-1982), en su calidad de

---

<sup>499</sup> Conrado Acevedo Cárdenas citado en David Piñera y Jesús Ortiz, "Panorama de Tijuana 1930-1948", p: 137.

<sup>500</sup> Oficio núm. 140633 de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f: 1).

candidato del PRI a la Presidencia de la República, que al llegar a la primera magistratura se llevara a cabo el proyecto para el desarrollo integral de Agua Caliente, elaborado por la Secretaria del Patrimonio Nacional durante el sexenio a punto de culminar, el cual contemplaba el desarrollo de vialidades, la construcción de una red de drenaje de aguas negras y pluviales, la construcción de estacionamientos, así como la dotación de alumbrado público adecuado. Para 1980, ya bajo el mandato en la presidencia de López Portillo, la Escuela Preparatoria continuó con los trámites para la realización del proyecto. En una entrevista en julio del mismo año, lograron un acuerdo verbal con el presidente para que se iniciase la primera etapa del desarrollo, aprobando una erogación de 10, 000,000 de pesos, que se conformarían con una aportación de 5, 000,000 viniendo de la Federación y otra igual del Gobierno del Estado. En dicha entrevista estuvo presente el gobernador Roberto de la Madrid, figura que estuvo apoyando la realización del proyecto<sup>501</sup>.

Dicha obra se realizaría en el marco del Convenio Único de Coordinación del Gobierno Estatal y el Gobierno Federal. Comprendió el desarrollo de 413 cajones para estacionamiento de alumnos y profesores de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas, la remodelación del antiguo garaje de lo que fue el Casino de Agua Caliente, para adecuar su interior, de tal suerte que en él hubiera tres canchas de basquetbol y un almacén para los autobuses de la Escuela Preparatoria; comprendió también la construcción de canchas de basquetbol, voleibol, frontón de mano y tenis al aire libre, la conversión de la antigua alberca del casino en teatro al aire libre, la remodelación del gimnasio-auditorio para dotar de duela y de las gradas que le hacían falta, así mismo diversas obras de jardinería para el plantel.

Fue alrededor de esta propuesta sobre el terreno y las instalaciones propias del predio Agua Caliente que se desarrolló un dilema en torno a la desocupación de los bungalows habitados por miembros del plantel académico. Esta situación de la habitación del inmueble se mantuvo cuando de la Institución se transformó en Escuela de Enseñanzas Especiales núm. 29 y cuando ésta se convirtió en Internado de Segunda Enseñanza núm. 7. En 1956 fue clausurado definitivamente el internado, pero algunos profesores y empleados continuaron ocupando dichos inmuebles como viviendas. A partir de 1967 el uso de los bungalows fue realizado en forma anárquica, de tal manera que para 1982 vivían en él 54 familias. Los jefes

---

<sup>501</sup> Oficio núm. 559 de Jesús J. Ruíz Barraza a Enrique León López, 8 de enero de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f. 76).

de 27 de ellas eran trabajadores de la educación, de los cuales 13 eran adscritos a la Escuela Secundaria Federal núm.1, 3 a la Escuela Secundaria Federal para Trabajadores y 7 a otras instituciones educativas ajenas al predio de Agua Caliente, 5 trabajaban en dependencias Federales, 11 eran trabajadores jubilados y otras 11 eran personas totalmente ajenas al sector público<sup>502</sup>.

Si bien para el entonces director Jesús Ruíz Barraza la presencia de estas familias representó una interrupción al continuo progreso en el mejoramiento del futuro del centro escolar, para las familias que habitaban los inmuebles su permanencia representaba una continuación de un legado que tenía sus raíces en el origen mismo de aquel centro escolar. En un oficio dirigido a la Secretaria de Educación Pública –inmerso en la realización del proyecto de mejoras a las instalaciones de la Preparatoria Lázaro Cárdenas- un conjunto de profesores y empleados buscaron expresar su situación esperando un dictamen que reconociera su derecho a permanecer dentro de los bungalows que habían habitado en algunos casos por más de 40 años<sup>503</sup>.

En el oficio expresaron cómo en un intento por conseguir personal docente y administrativo, el entonces Jefe del Departamento de Enseñanza Técnica, el ingeniero Juan de Dios Batiz y el Director del Instituto, el ingeniero Raul Dondé Gorozpe, reconocieron la dificultad de esto debido a la lejanía de la ciudad de Tijuana en su acceso con respecto al resto del país, junto con los muy bajos sueldos. Para ello se acordó que aparte del sueldo se proporcionarían casas-habitación como compensación del sueldo. Habiéndolo acordado, los bungalows les fueron entregados por la Dirección del Instituto Técnico Industrial, éstos fueron los que formaban las dos secciones y que fueron desde entonces conocidos como “bungalows grandes” y “bungalows chicos”<sup>504</sup>. Bajo la perspectiva de los trabajadores, como parte de su jubilación, al retener las prestaciones de las que gozaron, se incluiría la posesión de los bungalows. Se mencionó también que para 1982, el director Barraza tenía más de ocho

---

<sup>502</sup> Oficio núm. 559 de Jesús J. Ruíz Barraza a Enrique León López, 8 de enero de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, ff. 79-80).

<sup>503</sup> Los años de ocupación entre los empleados que firmaron el documento van desde 18 años como mínimo hasta 43 como máximo. En lo que respecta a años de servicio el mínimo es de 26 mientras el máximo de 46; en cuanto a los sueldos que recibían el menor era de 7,424.10 mientras el mayor era de 35,000 pesos. Oficio número 140633 de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f: 5).

<sup>504</sup> Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f: 2).

años amenazándolos con su eventual desalojo, ya que según él “los bungalows serán demolidos para convertir este lugar en áreas verdes”<sup>505</sup>.

Los habitantes de los bungalows buscaron apoyo para su resolución, en un comunicado al Lic. Marcelo Javally Giraurd, Secretario de Desarrollo Urbano y Ecología, reiteraron la continúa insistencia por parte del director Ruiz Barraza, quien, para este momento, tenía ya aproximadamente 12 años insistiendo en su desalojo, de que los bungalows serían demolidos para su transformación en áreas verdes, como apareció en un plan que el director tenía y que había exhibido en televisión, en los periódicos de Tijuana, así como en conferencias ante algunos Clubs de Servicio de la localidad. En el mismo comunicado mencionó que la primera ocasión de agresión hacia ellos por parte de Barraza sucedió en 1973, cuando les advirtió que tenían solo unos meses para desalojar “porque en el mes de enero próximo, entraran las máquinas y los demolerán por completo”<sup>506</sup> –palabras que evocan la imagen de los antiguos residentes de Cartolandia-, acto que jamás sucedió debido a la intervención de profesores en ese entonces miembros de la Delegación Sindical de la Escuela.

Las tácticas de Ruiz Barraza fueron más allá de las simples amenazas verbales, acorde a la prensa al menos 50 estudiantes de la preparatoria Lázaro Cárdenas, acompañados de su banda de guerra, permanecieron en la sección media del edificio en donde se encontraban los inquilinos de los bungalows. En una entrevista con Carlos Mejía, presidente de la Sociedad de Alumnos de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas, afirmó que los estudiantes en cuestión mantenían guardias en las habitaciones de esa gente con la decisión de impedirles que volvieran a entrar a ellas una vez que hubieran salido. Mejía dijo que durante la noche del lunes 20 de septiembre de 1982, 50 estudiantes hicieron guardia y éstos fueron apedreados cuando en el patio prendieron una lumbre para soportar las inclemencias del tiempo. Asimismo comentó que la razón de la presencia de la banda de guerra fue para que tocaran toda la noche, impidiendo a los habitantes poder conciliar el sueño<sup>507</sup>. El periódico alude al

---

<sup>505</sup> Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaría de Educación Pública, 19 de octubre de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41, f: 2). El argumento central de los trabajadores para la retención de la propiedad remitió al artículo 84 de la Ley Federal del Trabajo, en la que expresa que el salario se integrará con los pagos hechos en efectivo por cuota diaria, gratificaciones, percepciones, habitaciones, primas, comisiones, prestaciones en especie, etc. Para ellos las casas forman, por lo tanto, parte integral de su sueldo.

<sup>506</sup> Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a Marcelo Javally Giraurd, 15 de agosto de 1983, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41).

<sup>507</sup> “Ninguna autoridad ha fallado en el problema que confrontan. Residentes de Agua Caliente aterrizados por la actitud de estudiantes de la preparatoria LC”, *El Mexicano* (México), 22 de septiembre de 1982.

origen del conflicto en los intereses de la preparatoria por obtener los terrenos en donde se hallaban estas familias, para poder ampliar sus instalaciones, así como a la falta de una resolución oficial ante la situación de ambos partidos involucrados.

Es importante aclarar que intentos de resolución fueron planteados, ejemplo sería cuando bajo el mandado del presidente López Portillo, los habitantes de los bungalows enviaron un comunicado en donde ofertaron una posible respuesta a su situación esperando encontrara aprobación en las manos del presidente. En él proponen la declaración de un decreto presidencial que afirmará las secciones de los bungalows como un módulo del Fondo de la Vivienda del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (FOVISTE), debido a que en ese momento los bungalows quedaban fuera de los límites de las diferentes escuelas que funcionaban en ese centro escolar. Asimismo proponían dos maneras de plantear el decreto: primero, los bungalows podrían entenderse como parte de sus respectivos sueldos y podría por ello declarárseles propietarios de ellos, así como del terreno donde encuentran, esto de manera gratuita, debido a los bajos sueldos que tenían y los derechos adquiridos a través de su prolongada estancia en ellos; segundo, a aquellos profesores y personal administrativo aún en servicio, y bajo mejores situaciones económicas, en lugar de acomodarlos en las Unidades que construye el FOVISTE, se les debería fijar una cantidad mensual, para que así ellos también adquiriesen la propiedad de los bungalows y de los terrenos que habían estado habitando<sup>508</sup>. Dicha iniciativa a fin de cuentas no culminó en una resolución de su problemática.

Para 1986, aún sin respuesta al problema de Agua Caliente, encontramos un argumento que va en contra de la permanencia de los habitantes y que, similarmente, recurrió a los orígenes de la historia de la transformación de este espacio. Si bien los habitantes hicieron uso del acordado uso de los bungalows como parte de su sueldo y, por lo tanto, derecho inalienable bajo la Ley de Trabajo, el profesor y director Lamberto López López en un comunicado al Lic. Urbano Farías, encargado del despacho de la Dirección General de Asuntos Jurídicos y Laborales, recurrió a los orígenes mismos de la conversión en centro escolar: la expropiación por parte de Cárdenas primero y Ávila Camacho después. Mencionó cómo con el transcurrir del tiempo se fue perdiendo el control del préstamo de los bungalows,

---

<sup>508</sup> Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a José López Portillo, 14 de octubre de 1982, en Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41).

los cuales en un principio fueron controlados por un intendente general que nombró la SEP; después por directores de las escuelas que ahí funcionaban, así como por representantes sindicales. El argumento central de la oposición a la permanencia de los habitantes radicó en que dichos bungalows para este momento en algunos casos han sido heredados a hijos o familiares, mientras otros han obtenido viviendas del FOVISTE, rentando éstas y continuando viviendo en los bungalows, siendo que en algunos casos los habitantes no son trabajadores de la SEP ni de la federación. En palabras de López López “desvirtuando la finalidad para la cual fueron destinados dichos bungalows” con la expropiación<sup>509</sup>. Añadiendo que acorde al artículo 27 constitucional son inalienables e imprescriptibles.

En una nota de prensa se puede corroborar el legado de los bungalows a los familiares de los originales habitantes, así como el uso de ellos como propiedad de venta, los cuales “han sido vendidos en cuantiosas sumas de dinero”<sup>510</sup>. Una de sus más antiguas residentes, Engracia González Navarro –esposa del profesor Ignacio Santillán, cuyo nombre y firma aparece en los varios comunicados por parte del grupo de habitantes-, narró su experiencia como habitante de los reconocidos bungalows, ex propiedad del glamuroso Casino de Agua Caliente. González Navarro arribó en Tijuana en 1979, recordó que en un principio “no pagaban ni luz, agua menos, además de gozar de aguas azufradas, que hasta ahorita todavía tenemos ese beneficio”. Añadió que “los bungalows se los dio el gobierno porque los cheques llegaban muy lentos, pues no había comunicación a Querétaro, ya que la comunicación era por La Paz, vía terrestre; entonces, mientras les daban casa, servicios y facilidades”<sup>511</sup>. Ella para el momento de su entrevista en 2012 continuaba viviendo en el bungalow, también mencionó que aún conserva algunas piezas originales que adornaron el opulento Salón de Oro, las cuales fueron obsequiadas a su esposo, como un tocador de madera fina con espejo, así como un antiquísimo candelabro color dorado que está casi intacto. Actualmente 47 bungalows componen el complejo Agua Caliente. Fue en la época de gobernador panista

---

<sup>509</sup> Comunicado de Lamberto López López a Urbano Farías, 20 de junio de 1986, Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41).

<sup>510</sup> “Doña Engracia y su vida en los bungalows”, *Zeta* (México), 18 de agosto de 2012 en <https://zetatijuana.com/2012/08/dona-engracia-y-su-vida-en-los-bungalows/>, consultado 11 de noviembre de 2021.

<sup>511</sup> “Doña Engracia y su vida en los bungalows”, 18 de agosto de 2012. Doña Engracia goza de una de las propiedades más espaciosas, con una superficie de 830 metros cuadrados. Cuenta con sala, estancia, cocina, tres habitaciones, cada una con baño, amplio jardín con aguas termales. La tierra es tan productiva, que tiene frondosa vegetación y árboles frutales de manzana, higo, olivo, guayaba, limón, naranja, durazno, ciruela y granada.

Ernesto Ruffo que los titulares pudieron escriturar, aunque en tiempos priistas lo intentaron, sin obtener nada a cambio<sup>512</sup>.

Tras un minucioso recorrido de la historia del Agua Caliente hemos llegado a la década de 1990, aún a cuatro años de la llegada de inSITE y la intervención de Allan Kaprow sobre el minarete –vestigio de un fastuoso palacio alrededor del cual se dio uno de los períodos de mayor crecimiento demográfico de la joven historia de Tijuana-, pero con el beneficio del contexto histórico del complejo turístico para tener un panorama más extenso en torno a *Muezzin*, una obra de arte instalación que, como veremos más adelante, remite de varias maneras al tiempo que transcurrió y al espacio que habitó dentro de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas. El extenso periodo de transformación entre el decreto de expropiación de 1937 hasta el año de 1994, ciertamente ha sido evidencia de un cambio significativo en la identidad de lo que fue el Casino de Agua Caliente y lo que hasta la actualidad sigue siendo la Preparatoria LC; así como de la ciudad de Tijuana. Si bien el contexto que acabamos de ofrecer sin duda permitirá una valoración más completa de nuestra obra de arte instalación selecta para el actual capítulo, consideramos pertinente ofrecer otro contexto, el del artista y su filosofía en torno al arte, similar al recorrido histórico que nos llevó de Casino a Centro escolar, encontraremos con Kaprow un proceso transformativo que va desde el *Happening* al Arte de Instalación.

### **Allan Kaprow: Genealogía del *Happening* al Arte instalación**

Antes de arribar a Tijuana en 1994, el artista estadounidense Allan Kaprow poseía ya un extenso currículo dentro del arte producido después de la segunda mitad del siglo XX, así como el prestigio de ser una de sus figuras medulares y transgresoras en su actitud ante el arte como una práctica separada de la vida cotidiana. En Kaprow confluyen actitudes e ideas que bien podrían llamarse propias de las tendencias artísticas que caracterizaron al arte de su tiempo –en tanto fueron también herederos de éste<sup>513</sup>. Sus prácticas artísticas, tal vez la más conocida debido a que se le atribuyó como creación suya, el *Happening* fue un rechazo a varios elementos atribuidos a la idea de arte contra la que las vanguardias y neo vanguardias artísticas del siglo XX arremetieron. No fue solamente una práctica artística centrada en la

---

<sup>512</sup> “Doña Engracia y su vida en los bungalows”, 18 de agosto de 2012.

<sup>513</sup> Los siguientes párrafos biográficos sobre Kaprow han sido tomados libremente de Eva Meyer-Hermann et al., (eds.), *Allan Kaprow--art as life* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).

acción por sobre el resultado –veremos la influencia de Jackson Pollock y sus *action paintings* sobre Kaprow-, sino una acción llevada a cabo por el cuerpo humano y no por ojos descorporeizados –rechazando la preeminencia de la visión en el arte Occidental teniendo su mayor ejemplo en la pintura-, una práctica que invita a la participación de un espectador que se desplaza fuera de una actitud contemplativa y distanciada; así como una práctica intermedial –el *happening* fue una mezcla que incluyó elementos teatrales, en algunos casos de arquitectura y elementos sonoros-, con lo que rechazó la especificidad del medio tan deificada por figuras como Clement Greenberg, en favor de una hibridación de varios en uno sólo. Las murallas que separaban al arte de la vida no eran las únicas que buscó derrocar, sino las que separan al arte de sí mismo como algo en constante transformación.

Sin embargo, consideramos necesario para una valoración de los cambios en las prácticas artísticas de Kaprow rendir homenaje a las influencias que estuvieron presente en su formación y que de alguna manera si bien no explican, permiten esclarecer las fuerzas que se encontraron detrás del constante empuje de Kaprow por desintegrar las barreras que han separado al arte de la vida. Para algunos su legado puede resumirse en el intento de éste por armonizar la influencia de dos figuras centrales en su desarrollo artístico: por un lado el legado que dejó Pollock y, por el otro, el pensamiento del compositor y artista estadounidense John Cage (1912-1992). A continuación, para ofrecer una mejor comprensión de lo que será un análisis posterior de su pieza tijuanaense *Muezzin*, trazaremos un recorrido que va desde estas figuras esenciales en la comprensión de su obra hasta el modo en que fue desarrollando ideas propias a partir de una serie de experimentos y una fuerte convicción en el carácter lúdico del gesto artístico.

Fue durante la década de 1950 que la fusión progresiva de las diferentes disciplinas artísticas fueron aceptadas en Europa como parte de la práctica artística “convencional”, sin embargo, con su irrupción en Estados Unidos hacia 1960 alcanzó una radicalidad inesperada<sup>514</sup>. Cage fue quien abrió esa radicalidad artística. Su encuentro con el budismo zen

---

<sup>514</sup> Remitimos como referencia la exposición “Cincuenta años de arte moderno”, exhibida en la Exposición Universal de Bruselas en 1958. Fue en el pabellón americano que los europeos se vieron confrontados con un nuevo arte independiente, ante todo con una pintura de una energía convincente y una originalidad incuestionable. Anteriormente la Kunsthalle de Basilea había exhibido por vez primera en Europa, “La nueva pintura americana”, exposición recopilada por el Museo de Arte Moderno. Lo que ahí se anunciaba “se convirtió en realidad en una velocidad vertiginosa. En pocos años, Nueva York habría suplantado a París como centro mundial de las artes”. Karl Ruhrberg et al., *Arte del siglo XX* (Köln: Taschen, 2012), p: 270.

en 1947 fue determinante. Cage “descubrió en el fenómeno del silencio el equivalente musical de la nada absoluto”, al tiempo que “se reafirmó en su idea de la igualdad de todos los aspectos de la creación”<sup>515</sup>. Con ello Cage rechazó toda forma de jerarquización, prefiriendo la visión de los sonidos y los ruidos. La ensayista y editora mexicana Vivian Abenshushan mencionó sobre la filosofía de Cage:

A partir de su encuentro con la filosofía oriental y el budismo zen de la década de los cuarenta, Cage vivió un proceso de alteración profunda que desembocó en una de las concepciones musicales más radicales del siglo pasado: la sustitución de la *expresión* (ese “asunto europeo fundado en el ego y el juicio de valor”) por la *no-intención*, la contingencia y la indeterminación. En otras palabras: la renuncia total al control de la obra”<sup>516</sup>.

Un ejemplo de esta filosofía se encontró cuando en un espacio insonorizado de Harvard, Cage buscó comprobar que el silencio absoluto no existía<sup>517</sup>. En 1952 llevó a cabo su legendaria composición *4’33”*. Su intérprete David Tudor “tocó” los tres movimientos (33”, 2’40” y 1’20”) mediante el cierre sistemático de la tapa del piano y su apertura al final de cada movimiento<sup>518</sup>. La expectativa emisión de sonidos para la cual habían asistido los espectadores no era para ser oída. Fue justamente ese vacío sonoro el que hizo al público percatarse de que había cada vez más ruido en la sala y que eran ellos quienes producían el sonido. Con este tratamiento del sonido, Cage buscó romper los tabúes, pero no de modo destructivo, sino buscando la integración auditiva de los demás sentidos “un camino para abrirse a la auténtica vida que vivimos y que es espléndida si uno renuncia a las propias perspectivas y deseos y deja que todo suceda por sí mismo”<sup>519</sup>.

---

<sup>515</sup> Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, p: 582.

<sup>516</sup> Añadió que en esta búsqueda Cage buscó descubrir una música hasta entonces desconocida, ajena a la subjetividad, al gusto, la memoria, esos caminos recorridos hasta el hartazgo por Occidente, que solo parecían conducir a la repetición y la parálisis. Vivian Abenshushan, “John Cage: Partir de cero”, *Replicante* núm. 10, Vol. III (Febrero a abril 2007), p: 78.

<sup>517</sup> El filósofo surcoreano mencionó sobre el silencio de Cage que “no se refiere a una simple ausencia de sonido, a un vacío acústico, ni a una pausa administrada u organizada entre los tonos. Más bien es un sonido especial, un sonido liberado de las presiones de la interioridad, un sonido sin alma, sin anhelo, sin pasión. De ahí que pueda haber también silencio en medio del ruido”. Han, *Hegel y el poder*, p: 45.

<sup>518</sup> Mismo año que su amigo el artista estadounidense Robert Rauschenberg expuso sus *White Paintings* (monocromos y despojados de motivo). Sugerimos la producción del artista Robert Ryman, quien fue asociado con la pintura monocroma e hizo uso del color blanco en sus emblemáticos lienzos.

<sup>519</sup> John Cage citado en Han, *Hegel y el poder*, p: 47. Véase también Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, 583. Se encuentra como ejemplo *Apartment house 1776*, de la cual escribió “la cadencia, la sintaxis y todo eso que proviene de la teoría se ha ido; solo queda una serie de maravillosas superposiciones”. Tengamos presente que la tendencia a ir contra una sintaxis interna a la obra artística y que garantiza su cohesión fue una muy común entre las prácticas artísticas del siglo XX; así como también que dicha sintaxis no remitía solamente a la obra

La partitura de la obra *Water Music* (1952) para piano preparado, la sintonía de una estación radiofónica al azar, el sonido de tres silbatos, el rebote de un balón de playa, dos recipientes de agua, un juego de naipes y una porra contenían indicaciones sobre el sonido en conjunto y los elementos que ponían en escena la acción. Esta obra es la mayor muestra de la influencia de Cage sobre Kaprow: la inclusión de indicaciones a seguir para realizar un *happening* es réplica de la concepción de Cage, quien declararía una idea, la cual tendría su eco posteriormente en la visión artística de Kaprow: “El arte ha difuminado la diferencia entre el arte y la vida [...] El arte está a punto de incorporarse a su verdadero destino: la vida”<sup>520</sup>. Complementando lo anterior, en otra ocasión mencionó “creo que la vida cotidiana es un proceso extraordinario y que el arte, cuanto más se le parece, más capacidad tiene para iniciarnos en sus excelencias”<sup>521</sup>.

La referencia a Cage es de suma importancia no solamente por su aportación a la radicalidad del arte de la segunda mitad del siglo XX, teniendo presente que fue una figura clave en las interrelaciones de las disciplinas artísticas; sino porque Cage fue profesor en la New School for Social Research de Nueva York a finales de la década de 1950, en donde inició a sus alumnos en el sentido de las situaciones complejas, con la enseñanza del principio del azar y la aportación de técnicas para la conjunción de sonidos y actos<sup>522</sup>. Ésta fue en gran medida la fuente de las diferentes “artes de la acción” que entraron a formar parte de la historia del arte bajo las etiquetas de *Happening* (del inglés *to happen*, ‘suceder’) y *Fluxus* (del latín: ‘fluido’).

Quisieramos mencionar que el *Fluxus* fue un movimiento verdaderamente internacional, conformado por individuos de varios perfiles profesionales e intereses artísticos. Un miembro destacó que éste se daría a la tarea de definir en sus términos tan variado movimiento:

---

artística individual entendida como una totalidad compuesta por sus partes correspondientes, sino a una sintaxis de mayor grado que remite a la idea misma de una obra de arte inteligible bajo cánones tradicionales. John Cage citado en Abenshushan, “John Cage Partir de cero”, p: 79.

<sup>520</sup> André Reszler, *La estética anarquista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p: 106.

<sup>521</sup> John Cage citado en Allan Kaprow, “The legacy of Jackson Pollock”, *Art News* (octubre de 1958), p: 27. La traducción es nuestra.

<sup>522</sup> Entre otros se encontraron bajo su tutela artistas como Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young, y todos los demás miembros que formarían parte de *Fluxus* como George Maciunas, Yoko Ono, Robert Watts, Charlotte Moorman, Naim June Paik y otros tantos. Todos ellos fueron reclutados en 1961 para contribuir en una colaboración textual. Dicho material, que incluía música, danza y artes plásticas, dio lugar en 1963, a una influyente publicación impresa con tipos mecanografiados que llevó como etiqueta “arte anti arte”. Crow, *El esplendor de los sesenta*, p: 129.

“Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar de temas triviales sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional”<sup>523</sup>. A pesar del carácter lúdico del movimiento, no por ello era desprovisto de una crítica dirigida a la producción artística de su tiempo, como también señaló el musicólogo George Maciunas sobre la necesidad de “purgar el mundo del arte muerto, de arte artificial”<sup>524</sup>. Una necesidad que sería compartida por el movimiento del *happening*, que vería al arte como un arte muerto y aislado de su nexo vitalista con el entorno exterior a él.

Un importante antecedente fue que inspirándose en las acciones dadaístas de la época, unos artistas estadounidenses fundaron a mediados de la década de 1950 una forma artística denominada *happening* – que más adelante sería adoptada en Europa-<sup>525</sup>. En los inicios de esta evolución se encontró Cage –quien con sus ideas y composiciones iba a cuestionar de manera radical la concepción tradicional de la música-, quien en colaboración con Jasper Johns y Robert Rauschenberg, escenificó unas representaciones multimedia que podían ser consideradas como una forma temprana de *happenings*<sup>526</sup>. De hecho, los conciertos de Cage en el Black Mountain college, institución educativa de Carolina del Norte, realizados en 1951 y 1952 pueden ser considerados como *happenings* o como su antecedente inmediato<sup>527</sup>.

Lo que nos trae de vuelta a Kaprow quien fue un estudiante iniciado en la filosofía budista zen de Cage. El cual siendo niño sufrió de asma y que bajo recomendación médica se le envió a un rancho en Arizona –por la creencia de que un cambio de aires sería benéfico para su salud. Por ello Kaprow vivió en Arizona alejado de su familia desde la edad de cinco años

---

<sup>523</sup> George Maciunas citado en Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, p: 583. *Fluxus* se servía además de objetos e “instrumentos” insólitos como la *Ur-musik* (1961) de Nam June Paik, una caja de madera sobre la que se tensaban varios alambres y una lata de conserva pegada en la parte frontal que podía girarse y producir sonidos. Se encuentran también los denominados *Flux-kits* (1964) de George Maciunas, que eran maletas de cuero con una selección representativa de objetos fluxus realizados por varios artistas, sellos, matasellos fluxus (*Mail Art*), pancartas y antologías, libros de tirada limitada, panfletos y carteles, cintas de música y películas.

<sup>524</sup> Jorge Juanes, *Más allá del arte conceptual*, 1. ed., La centena Ensayo (México: Ed. Sin Nombre, 2002), p: 61.

<sup>525</sup> Sandro Bocola, *El arte de la modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys* (Barcelona: Ed. del Serbal, 1999), p: 505.

<sup>526</sup> Queremos destacar que es posible apreciar también tanto en Robert Rauschenberg y en Jasper Johns un uso de elementos de la cultura popular, un preludio a lo que sería el carácter determinante del movimiento *Pop*. Véase como ejemplo *Coca-Cola Plan* (1958) de Rauschenberg y *Ballantine Ale cans, Painted Bronze* (1960) de Jasper Johns.

<sup>527</sup> Garbuno Aviña, *Estética del vacío*, p: 90.

hasta los catorce cuando regresó a Nueva York<sup>528</sup>. Desde niño mostró un interés por el arte, tuvo en común con Pollock una fascinación por los vaqueros como tema de sus dibujos de infancia, posteriormente asistió a la High School of Music and Art. Tal interés lo llevó a asistir a la New York University (NYU) en donde estudió historia del arte. Entre sus profesores destacaron el filósofo británico Alfred Ayer, el filósofo Alfred Hofstadter, el filósofo estadounidense Sydney Hook, el filósofo austriaco-estadounidense Paul Edwards y el poeta Delmore Schwartz. Añadimos que estudió pintura con el artista alemán Hans Hofmann, al cual conoció en 1946.

Bajo la recomendación de Hofstadter, Kaprow fue a conocer al reconocido historiador de arte estadounidense Meyer Shapiro quien estaba en ese entonces en la Universidad de Columbia, a quien atribuiría como la principal influencia para decidir transferirse de NYU a Columbia<sup>529</sup>. Fue aquí que bajo la tutela de Shapiro escribió en 1951 su tesis de pregrado “Piet Mondrian: A Study in Seeing”, titulándose un año después y obteniendo su primer empleo universitario en 1953 en la universidad de Rutgers en su natal Nueva Jersey<sup>530</sup>. Kaprow fue también un escritor prolífero y profesor Emérito en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California, San Diego de 1974 a 1993. Sobre su visión, en palabras del escritor mexicano Luigi Amara fue: “borrar límites. Tal podría ser, resumida en un solo gesto, la tarea a la que Allan Kaprow se consagró a lo largo de su vida artística”. Añadió “su búsqueda se dirigía a borrar una frontera mayor, quizá la más persistente y amurallada de la historia del arte: la frontera entre arte y vida”<sup>531</sup>.

---

<sup>528</sup> Su apodo de niño entre sus familiares fue “Arizona” o “Arizona Al”, éste en particular fue de su desagrado. La razón de su apodo fue que al regresar se percataron de su fuerte acento y su vestimenta que consistía de pantalones de mezclilla azules. Citado en Oral history interview with Allan Kaprow, 1981 Feb. 5-18. Archives of American Art, Smithsonian Institution de aquí en adelante: *AASI*. El material puede revisarse en: [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmdm-AAADCD\\_oh\\_211956](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_211956), consultado en 20 de noviembre de 2021.

<sup>529</sup> Kaprow fue enfático en su decepción ante el desempeño de sus profesores en el área de historia del arte en NYU, así como lo que percibió como una actitud restrictiva y dogmática ante el aprendizaje. Expresó profunda admiración por el conocimiento y la disposición de Shapiro. En *AASI*.

<sup>530</sup> Sobre el interés en Mondrian, Kaprow mencionó “El observador, yo, en este caso, me convertí en un equivalente de esos elementos en la pintura; muy abstracto, muy al principio, muy claro y estable, muy claro midiendo, pero luego, como ellos, momento a momento, perdiendo el suelo bajo mis pies, donde me volví como todos esos elementos; una entidad incommensurable e irreparable”. La traducción es nuestro. En *AASI*.

<sup>531</sup> Luigi Amara, “Introducción”, en Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings* (México.: Tumbona Ediciones, 2013) p: 7. Véase también lo dicho por Robert Rauschenberg en Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, p: 50. Su admiración por Mondrian se debió por su interés filosófico en el arte, pues este pintor concibió el proceso de ver en el espacio entre la pintura y el espectador.

Kaprow inicialmente destacó con sus “acciones-collage”, en pleno auge del expresionismo abstracto en la década de 1950, un auténtico terreno de experimentación con desechos y materiales heteróclitos, la mayoría teniendo procedencia de la vida cotidiana. En los “acciones-collage” las viejas preocupaciones por la composición o la coherencia cromática ceden paso al azar y a la mescolanza del encuentro fortuito. En palabras de Amara: “el predominio de la acción, así como la procedencia ordinaria de los materiales, significan una toma de distancia frente a la centralidad del oficio del pintor pero también frente a la pretensión de perdurabilidad de su trabajo”, concluyó que “el arte, para Kaprow, será tan efímero y contingente –y si se quiere tan evocable- como los actos cotidianos”<sup>532</sup>. Para el mismo Kaprow su aportación fue significativa debido a que “introdujeron un aspecto performativo, una vez más en el arte moderno como un modo cada vez más prominente”, añadió, “creo que Cage tiene que atribuirse mucho mérito por eso porque le habló más al artista visual en ese momento que a su audiencia”<sup>533</sup>.

Fue hacia el final de 1956 que Kaprow conoció a John Cage. Para ese entonces estaba aún en su etapa de collages de acción y ensamblajes sonoros –para 1957 lo había abandonado y dedicó su tiempo al trabajo de ambientes o entornos. En tanto su interés por lo sonoro (no musical) en sus distintas potencialidades, es que Kaprow decidió buscar a Cage, a quien ya conocía debido a personas en común, quien impartía clases en la New School for Social Research. Fue una vez en su clase que llevó a cabo lo que serían “proto-happenings”. En este sentido es que en 1958 publicó en la revista *The Anthologist* de la Rutgers Literary Magazine las proto-partituras musicales de lo que un año después se convertirían en la base para “The Ancient Happening in Six Parts” –la cual fue la primera vez que conscientemente utilizó el término de *happening*. Fue en este mismo año que escribió su monumental artículo “The legacy of Jackson Pollock”, justo tras la muerte del artista y figura central del Expresionismo Abstracto; por el mismo tiempo en que Kaprow abandonaba la pintura. A pesar de que el ensayo fue escrito en 1956 fue publicado dos años más tarde, pues el editor de la revista pospuso publicarlo hasta el momento adecuado.

Cage le mostró a Kaprow que una de las formas en que podía trabajar a través del legado de Pollock era explorar el significado de la acción en la pintura y la escultura de formas que

---

<sup>532</sup> Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, p: 8.

<sup>533</sup> Allan Kaprow citado en *AASI*. La traducción es nuestra.

Pollock solo había anticipado, como incorporando prácticas basadas en el tiempo, empleando nuevos modos de composición no narrativa, y que requiere la participación del público para la realización de una obra<sup>534</sup>.

El mismo Kaprow dijo sobre los legados que inspiraron su obra: “así como la pintura de Pollock no tiene un marco definido, los sonidos y silencios en la música de Cage podrían continuar indefinidamente. Los sonidos musicales y el ruido son realmente uno; también lo son el arte y la vida”<sup>535</sup>. La influencia de Cage, quien había cuestionado el control del autor sobre la obra y había invocado, como mencionamos, la inclusión del azar y de los espectadores, se hizo evidente en el proceso que llevó a Kaprow de las “acciones-collage” a los *happenings*, pasando por los ensamblajes (*assemblages*) y los ambientes o entornos (*environments*). El resultado de estas mutaciones fue una obra cambiante –opuesta a la tradicional permanencia estática-, similar a un hábitat, en donde los espectadores renuncian a su papel consagrado y deciden formar parte de la obra, así como de su transformación. Este proceso es expresado por Amara de la siguiente manera “los acciones-collage se convierten en ensamblajes una vez que dan el salto a lo tridimensional”, aclaró que éstos, una vez que son pensados para habitarse, mutan en ambientes o entornos, lo que: “a su vez, al redefinir a los participantes como artistas potenciales e involucrarlos en una estética de la participación y la creación colectiva, dan pie a los *happenings*”<sup>536</sup>. El propio Kaprow explicó la conexión que unía la serie conceptual: ensamblaje-entornos-*happening*:

Un entorno es un gran ensamblaje, generalmente para ingresar físicamente, como un bosque o un depósito de chatarra. Se puede alentar a quienes ingresan a un entorno a mover su material, cambiando así su composición. A medida que se fomentan más movimientos, el entorno se convierte en un *happening*. Normalmente, dicho entorno se desecha después de un tiempo y sus materiales pueden ser perecederos, como flores o alimentos<sup>537</sup>.

Con ello tenemos una mejor comprensión del proceso experimental detrás del cual Kaprow fue llegando hacia la conformación de la obra con la que participaría en inSITE94.

---

<sup>534</sup> Paul Schimmel, “Only memory can carry it into the future: Kaprow’s development from the Action-Collages to the Happening” en Eva Meyer-Hermann et al., (eds.), *Allan Kaprow--art as life* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), p: 9. La traducción es nuestra.

<sup>535</sup> Allan Kaprow, “Some Observations on Contemporary Art” en Jeff Kelley (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993), p: 160. La traducción es nuestra.

<sup>536</sup> Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, p: 9.

<sup>537</sup> Allan Kaprow citado en Paul Schimmel, “Only memory can carry it into the future”, p: 11. La traducción es nuestra.

Sin embargo, antes de llegar a Tijuana, en 1990 expuso *Collages* en el Museo Unterlinden en Colmar, Francia situado en la región de Alsacia. El museo, situado en un convento de monjas dominicas del siglo XIII, alberga el Retablo de Isenheim, obra de Matthias Grünewald. Un año después presentó *The Readymade Boomerang* en la galería daadgalerie de Berlín, la sala de exposiciones insignia del programa de artes de Berlín originalmente fue financiada por la Fundación Ford. La galería se ha establecido como un centro para la creación de arte contemporáneo.

Kaprow buscaba suscitar por medio de una intervención artística una convivencia alrededor de un espacio, esto es demarcando los modos de su interacción y comprensión. En 1958, Allan Kaprow –como miembro del grupo Hansa- preparó una instalación ambiental con la que pretendió señalar el camino que condujese a una nueva forma de “arte total”. Organizó el interior como una carrera de obstáculos sensorial –desde fibra de ratán, bombillas colgando de cuerdas, fragmentos de espejos y metal, sonidos grabados de sirenas y timbres, un acre olor químico- pensada para que el visitante se viese apremiado a completar la obra a través de una impredecible serie de encuentros sucesivos<sup>538</sup>. Un año después en octubre de 1959 Kaprow llevó a cabo su primera presentación pública en la Reuben Gallery de Nueva York titulada *18 Happenings in 6 parts*, la cual incluyó la proyección de películas y diapositivas, danza, música y texto, una escultura sobre ruedas, música concreta y constelaciones sonoras, la producción *in situ* de un cuadro y varios actos triviales. Así, el artista convirtió “la experiencia vivida y la percepción [...] en parámetros que permitían la irrupción de la vida en el arte”. Esto bajo la influencia de Cage, sería “una forma que englobaba la totalidad de la vida”<sup>539</sup>. Consideramos en este momento pertinente aclarar la definición de *happening* que el mismo Kaprow ofreció:

Un *happening* es un montaje de eventos ejecutados o percibidos en más de un momento y lugar. Sus entornos materiales pueden construirse, tomarse de lo que se encuentra disponible o alterarse ligeramente; asimismo, sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un *happening*, a diferencia de una representación teatral, puede ocurrir en un supermercado, mientras manejas por la carretera, bajo una pila de trapos y en la cocina de un amigo, ya sea

---

<sup>538</sup> Crow, *El esplendor de los sesenta*, p: 33.

<sup>539</sup> Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, p: 583.

todo a la vez o de manera secuencial [...] El *happening* se ejecuta de acuerdo a un plan, pero sin ensayos, repeticiones ni público. Es arte; sin embargo, está más cerca de la vida<sup>540</sup>.

Notaremos en Kaprow que nadie que perciba la obra de arte ocupa una posición privilegiada que le permita abarcar la representación íntegra –como veremos con los artistas minimalistas de la década de 1960 en su rechazo de la composición, la idea misma de una integridad que conlleve una expresión de totalidad sería rechazada. Véase la famosa expresión del artista Donald Judd de “una cosa tras otra”, en la que Judd rechazó la idea de una obra de arte moderna y una composición racional al repetir sus cajas, pilas y otros elementos, el objeto específico se volvió menos específico y más serial. Como señaló Garbuno Aviña: “en el *happening* el sentido único queda abolido, ya no existe solamente la posición del observador sino del que interactúa y también es observado”<sup>541</sup>. De este modo tanto la posición privilegiada, el sentido único, la preeminencia del espacio artístico, institucional sacralizado son expuestos como parte de una discursividad, con sus respectivas prácticas, que han mantenido aislado al arte de la vida.

El académico Alex Potts señaló sobre la postura de Kaprow que se trata de artefactos que escaparan del arte moderno, por ejemplo el minarete<sup>542</sup> para su obra intitulada *Muezzin* que presentó para inSITE94 en Tijuana. Así, siguiendo a Potts, Kaprow estaría reconociendo que esto no podía hacerse simplemente creando obras que aludieran o incorporasen directamente realidades que se encuentran fuera de la esfera del arte, pues lo que se necesitaba era un procedimiento para efectuar una transición convincente de materiales y situaciones que eran genuinamente no artísticas a un arte que existía momentáneamente fuera del contexto del mundo del arte<sup>543</sup>. Veremos que el rechazo al “artlike art” –término usado por Kaprow en

---

<sup>540</sup> Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, p: 63.

<sup>541</sup> Aviña, *Estética del vacío*, p: 90. Kaprow reconoció su deuda con la pintura de acción del artista estadounidense Jackson Pollock, en el cual era más importante el acontecimiento de la acción que el resultado (la obra), sin embargo el *happening* es la superación del medio pictórico por la heterogeneidad de los medios combinados de una manera azarosa que se articulan conforme la participación espontánea del público que se desenvuelve en su espacio y tiempo vital. Kaprow también retomó de Pollock la audacia de romper los límites entre el espacio pictórico y el espacio real para, a través de la primacía del acto, abrir la obra de arte a la vida de todos los días.

<sup>542</sup> La palabra minarete viene del francés *minaret* y del turco *minare* (faro). Un minarete es un tipo de torre, generalmente ubicada cerca de una mezquita, que tiene un papel específico en la vida islámica: es un espacio para que los hombres santos llamados muecines (de ahí el título en inglés de la obra de Allan Kaprow *Muezzin*) den el llamado a la oración cinco veces al día.

<sup>543</sup> Alex Potts, “Writing the Happening: The Aesthetics of Nonart” en Eva Meyer-Hermann et al., (eds.), *Allan Kaprow--art as life* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), p: 21. La traducción es nuestra.

referencia a todo arte que reproduce las categorías estéticas y epistemológicas de su comprensión autorreferencial-, no es un intento dadaísta por la destrucción del arte y los valores burgueses que lo sustentan. Se trata de re abrir el campo de lo posible al difuminar los marcos que delimitan el modo de acercarnos y comprender una obra como *Muezzin*.

Desde el punto de vista de Kaprow, los experimentos genuinos, como él, estaban comprometidos no con la erradicación del arte, sino con la realización de una “conversión del no arte en arte” que sería “electrizante”<sup>544</sup>. En otras palabras, como señaló Potts, Kaprow vio sus medidas extremas que tomó para romper con los circuitos cerrados del arte basado en objetos como la única base viable sobre la que podría sostener un arte genuinamente creíble y significativo en las circunstancias actuales. De ahí que esta lógica permeara su actitud con respecto a uno de los valores fundamentales del arte en occidente: la permanencia. Por lo tanto, una obra de arte hecha de materiales cotidianos impermanentes, desatendidos y prescindibles –añadimos la madera, la cual ha sido objeto de dos capítulos de esta tesis- que “se convertirán en polvo o basura muy rápidamente”, explicó podría existir como algo mucho más sugerente que “un objeto fijo y duradero para colocar en una caja cerrada con llave”<sup>545</sup>. Consideró la mutabilidad esencial para la comprensión de cualquier fenómeno propio de aquellos tiempos, para lo que un objeto –en el sentido que desempeñó el objeto artístico- resultaba anacrónico y solo exaltaba con mayor claridad la brecha existente entre la vida por un lado y el arte por el otro.

Kaprow criticó el modo de presentación de una obra de arte, el cual implique de modo a priori una actitud frente a ésta distinta a cualquier otra experiencia. Mencionó en su publicación en la revista *Artnews* –la entonces “biblia” de la sensibilidad del Expresionismo Abstracto-:

La mera fascinación de nuestros sentidos a través de la pintura resulta insatisfactoria, hay que utilizar las esencias específicas de la vista, el sonido, el movimiento, la gente, los olores, el tacto. Los materiales del nuevo arte son objetos de todo tipo: pintura, sillas, comida, luces de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, las películas y mil cosas más que la actual generación de artistas ira descubriendo. Estos audaces creadores no solo nos mostrarán el

---

<sup>544</sup> Allan Kaprow, “Experimental Art” en Jeff Kelley (ed.) *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993), p: 77. La traducción es nuestra.

<sup>545</sup> Allan Kaprow citado en Potts, “Writing the Happening”, p: 23. La traducción es nuestra.

mundo que nos rodea y al que no prestamos atención como si fuera la primera vez que lo vemos, sino que también sacaran a la luz acontecimientos enteramente desconocidos<sup>546</sup>.

Fiel a esta noción de un gradual proceso de descubrimiento y transformación, la idea de *happening* en Kaprow fue también parte de un proceso, de un movimiento que implicó una alteración de la idea original conforme puesta en práctica. En los primeros *happenings* de Kaprow no se daba cabida a la intervención del público, o solamente se le incluía como accesorio. Por ejemplo en *Spring happening* de 1961, los espectadores fueron encerrados en un túnel estrecho con profundos orificios. Se les sometió al zumbido de un cortacésped y se bloqueó la salida con un gigantesco ventilador. Cuando el ruido se hizo ensordecedor descendieron los muros del túnel y los asistentes pudieron abandonar la sala. Posteriormente, Kaprow desarrolló una noción diferente de *happening* en que el artista y el público tenían el mismo grado de participación. Para *Yard* del mismo año el artista acumuló una gran cantidad de neumáticos en un patio donde los asistentes podían jugar un papel activo o permanecer como meros espectadores. Para finales de la década de 1960, Kaprow se consagró cada vez más al estudio de las relaciones interpersonales. Desarrolló una forma de “actividad” dirigida a un grupo reducido de participantes, donde el carácter íntimo y lúdico le permitía prescindir de los espectadores.

Cuatro años antes de que Robert Smithson acuñara el término *site selection* (selección de sitio) y mucho antes de que el concepto de *site specificity* (especificidad de sitio) se convirtiera en moneda corriente, Claes Oldenburg y Kaprow estaban examinando en 1962 posibles lugares teniendo en cuenta sus características espaciales, atmosféricas, sociales, económicas e históricas. De ahí que el arte de Kaprow en la década de 1960 sirva como un vehículo dispuesto a explorar los preceptos del debate sobre la especificidad del sitio que estallarían dos décadas después y que influiría en su intervención en inSITE, cuando la atención pasó de las características espaciales y formales de un lugar a sus características funcionales e históricas<sup>547</sup>.

No pretenderemos argumentar que Kaprow fuera un artista con intereses políticos, sin embargo, en sus *happenings* de la década de 1960 podemos apreciar que “nunca consideró la arquitectura únicamente como un factor espacial, sino que siempre la vio como un reflejo

---

<sup>546</sup> Kaprow, “The legacy of Jackson Pollock”, p: 27. La traducción es nuestra.

<sup>547</sup> Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (Berkeley, California: University of California Press, 2013) p: 105. La traducción es nuestra.

del cambio funcional e histórico”<sup>548</sup>. En este reconocimiento de la imbricación entre el espacio y su contexto histórico, así como su carácter cambiante, pensamos en Kaprow existió el germen de una consideración que vincula al arte y la vida de una manera más comprometida con un abordaje diríamos político. Al momento de considerar al espacio arquitectónico se vuelve inevitable no pensar en la capacidad política de estos espacios que han sido históricamente situados. Nuestra interpretación de *Muezzin* para allá apunta.

Para Kaprow el *happening* puso de relieve el rápido “ciclo de cambio que dio forma tanto al arte como a la realidad en el siglo XX, por así decirlo, acelerando e involucrando literalmente al participante en un patrón de ‘creación-decadencia-creación casi al mismo tiempo que uno observa”<sup>549</sup>. Siendo así, consideramos, que si bien la intención de Kaprow jamás estuvo implícitamente dirigida hacia un arte de índole política, ciertamente un reconceptualización de lo que implica el carácter político de una manifestación artística nos permita pensar a Kaprow como una figura importante, como un antecedente a las consideraciones que hemos expuesto en torno a la potencialidad del arte instalación en relación a su espacio y su tiempo. Consideramos la referencia a Kaprow en su importancia como antecedente al surgimiento del arte de sitio específico beneficia una comprensión de mayor profundidad al momento de abordar su intervención durante 1994 en Tijuana como parte de la edición de inSITE94; así como ahondar en las diferentes influencias que guiaron el surgimiento del medio del arte de instalación que hemos trazado.

### ***Dog is dead*<sup>550</sup>: rehaciendo Agua Caliente**

Las palabras de Gordon Matta-Clark continúan rondando en nuestra argumentación: “el primer acto de hacer es moverse”. Diríamos que acorde a Matta-Clark en el acto de hacer subyace de manera implícita el de deshacer, lo que nos produce un eco al recordar la postura de Kaprow en la que nos situamos dentro de un continuo proceso de “creación-decadencia-creación”, especialmente si recordamos que en Matta-Clark el acto de deshacer propicia un

---

<sup>548</sup> Esto se aplicó tanto al sucio escenario de *Yard* (1961) como al patio interior de un hotel de lujo deteriorado utilizado para *Courtyard* (1962). Otros *happenings* similares fueron: *A Service for the Dead* (1962), *Eat* (1964), *Bon Marché* (1963), y *Calling* (1966), cada uno de ellos debía aspectos de su temática y atmósfera a sus respectivas arquitecturas. Ursprung, *Allan Kaprow*, p: 106.

<sup>549</sup> Ursprung, *Allan Kaprow*, p: 112. La traducción es nuestra.

<sup>550</sup> Nuestro título es una referencia a la sentencia de que “Dios ha muerto” que aparece en *Así habló Zaratustra* del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, en tanto una revaloración de las premisas bajo las cuales se ordenó el sentido de la vida de uno en relación al papel de Dios. Para nosotros Kaprow en *Muezzin* llevo a cabo una transvaloración de la frase de Nietzsche.

movimiento en el pensamiento. Por ello, proponemos pensar en términos de un (des)hacer, término que busca un reconocimiento del carácter dual que implica un movimiento.

Deseamos, en este sentido, rehacer Agua Caliente, preludio a una posmodernidad que sería tan determinante a la identidad de Tijuana décadas posteriores. El complejo turístico aún permanece anclado históricamente al crecimiento de Tijuana debido al continuo y significativo influjo de turismo que fomentó, pero, dicho anclaje remite a una inamovilidad que va en contra de los principios del movimiento de todo espacio social en tanto organismo vivo. Afortunadamente, rehacer Agua Caliente no implica negar este legado histórico, solo exige una mirada oblicua, por así decirlo. Lo que resta a este capítulo será dirigido hacia la pieza de arte instalación que Allan Kaprow realizó en octubre de 1994 sobre el viejo minarete de Agua Caliente, convirtiéndole en mediador de una historia profunda que data a las primeras décadas del siglo XX y un espacio en relativo abandono, en donde se erige hasta el día de hoy como fragmento de un pasado ahora descontextualizado.

En *La des-educación del artista*, Allan Kaprow afirmó que “el cohete lunar constituye un ejemplo superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos”<sup>551</sup>. Para inSITE94 las palabras de Kaprow tomarían un grado de verosimilitud cuando convirtió al viejo minarete de Agua Caliente en un cohete que buscaba despegar a lo largo de cuatro intervalos de tiempo al día, como parte de un evento artístico enfocado en el uso de obras de arte instalación de sitio específico. En términos curatoriales, su pieza *Muezzin* estuvo bajo la supervisión de Lynda Forsha, directora de inSITE94, el proyecto fue financiado por Installation Gallery, la pieza en sí consistió de máquinas para producir humo, un sistema de sonido, bocinas, junto con cronometro eléctrico en torno al minarete. Deseamos destacar que a través de *Muezzin* entraron en juego dos elementos mitificados: el minarete en su relación con Agua Caliente y la figura de Allan Kaprow en la historia del arte occidental.

Sin embargo, tales representaciones tornan lo simbólico en elementos rígidos, en monumentos a un pasado que resiste toda maleabilidad y, en palabras de Kaprow: “estoy cansado de los monumentos, esos emblemas de la eternidad”<sup>552</sup>, cuya “añoranza de la gran tradición me hace reír”. Para este artista instalador, la única utilidad del pasado se encuentra en señalar lo que ya no habrá de hacerse, “el pasado no puede, no quiere ser embalsamado.

---

<sup>551</sup> Allan Kaprow, *La educación del des-artista* (Madrid: Ediciones Árdora, 2007), p: 13.

<sup>552</sup> Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, p: 19.

Pienso que solo se mantiene vivo en aquellos artistas que parecen escupirle en el rostro<sup>553</sup>”. Para Kaprow las consecuencias de abandonar la sacralización de un pasado absoluto, inamovible e incuestionable, sería que “nos estamos alejando de lo que en cualquier caso deberíamos dejar atrás: la idea del logro”<sup>554</sup>. Tal vez ninguna idea exprese esto mejor que la del juego.

Veremos en Kaprow una preocupación por la posibilidad de *ser* bajo el régimen del trabajo, cuya lógica de competitividad impregna la actividad del jugar cuando en el contexto del juego. De ahí que en la fluidez de la relación entre la vida y el arte no haya solamente una postura técnica, una filosofía estética del arte, sino profundas implicaciones de índole ontológico en tanto un cuestionamiento continuo del *ser*, en donde el artista sea reemplazado por el jugador, siendo que “es una manera de alterar una identidad fija. Y una identidad cambiada es un principio de movilidad, de ir de un lado a otro”<sup>555</sup>. La movilidad, que ha sido un elemento recurrente en nuestro capítulo, no sería aquí uno realizado solo en términos de un desplazamiento espacial, como podría pensarse, pero sí uno que alteraría los modos en los que recorreremos nuestra relación espacio-temporal. Para Kaprow, hacer un mundo despreocupado conllevaría “convertir la ética del trabajo en ética del jugar, significaría abandonar nuestro sentido de la urgencia (la prisa) (el tiempo es oro) y no entender el jugar como otro juego político más, puesto que ello contradiría sus premisas”<sup>556</sup>.

Para ello, la consensuada idea de obra de arte en su función –incluso debatible si ha de tener una- debería ser también repensada. Para Kaprow, la obra de arte es “una especie de paradigma moral para una ética del trabajo caduca, [y después de la década de 1960 se está

---

<sup>553</sup> Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, p: 20. Tengamos presente las palabras del filósofo alemán Theodor Adorno al respecto: “La palabra alemana museal [estilo museo] tiene matices desagradables. Describe objetos a los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en el proceso de morir. Ellos deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y el mausoleo están conectados por más que la asociación fonética. Los museos son como los sepulcros familiares de obras de arte.” Theodor W. Adorno, *Valéry Proust Museum* en Theodor W. Adorno, *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1983), p: 175. Véase para otra vinculación entre el museo y los cementerios Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Edic. del Cotal, 1978), p: 132.

<sup>554</sup> En relación a la historia del arte, podríamos vincular la idea del logro con la de “obra”, en tanto, como lo expresó Hal Foster, la “obra” sugiere un todo estético, simbólico sellado por un origen (el autor) y un fin (una realidad representada o un significado trascendente). Para la obra, el signo es una unidad estable de significante y significado (con el referente asegurado o en abstracción entre corchetes). Hal Foster, “(Post)modern Polemics” en Hal Foster, *Recordings: art, spectacle, cultural politics*, (Port Townsend, Wash: Bay Press, 1985), p: 129.

<sup>555</sup> Kaprow, *La educación del des-artista*, p: 69. Las cursivas son nuestras.

<sup>556</sup> Kaprow, *La educación del des-artista*, p: 63.

convirtiendo en jugar] [...], jugar hace lo que todas palabras malsonantes hacen: poner al desnudo el mito de la cultura por sus artistas”<sup>557</sup>. En palabras del teórico y pintor mexicano Luis Argudín, el arte “depende de un cuerpo de hábitos o tradición, pero su esencia yace en una lucha constante en contra del avance de la costumbre. Lo que el arte desarrolla es el hábito de la creatividad, de enfrentarse al mundo imaginativamente”<sup>558</sup>. Kaprow intervino sobre una columna derivada de la arquitectura árabe pero conceptualmente lo trató como si fuese un cohete espacial de la década de 1960 contemporáneo al arte de vanguardia que él practicó. Para nosotros es el torpedo de Barr (Ilustración 8) cambiando del medio acuático al terrestre y en dirección al cielo.

A modo de un vaivén, nuestra inicial argumentación partió en lo que respecta a la mitificación y regresó a ella. No obstante, tras este recorrido podemos mejor apreciar la manera en que Kaprow jugó a través de *Muezzin* contra la mitificación de un monumento en relación a su espacio y su historia, así como comprender la importancia detrás de ello en correspondencia con la visión del arte y la vida propia del artista estadounidense. De primer momento deseamos enfatizar la manera en que a través de *Muezzin* desestabilizó una parte importante del pasado del espacio que intervino. Como hemos mencionado, el minarete se situó aledaño al famoso Casino Agua Caliente, conocido por la variedad de juegos de azar que albergó en su recinto. Gracias al rastreo del proceso del Agua Caliente de centro de vicio a centro escolar, así como del *Happening* al Arte Instalación podemos por un lado desarrollar la manera en que los juegos de azar conceptualmente se separan y reconfiguran en el “juego”, en tanto interrupción de una lógica del trabajo enfocada en la competitividad, por el otro el “azar”, en tanto la admisión de una cierta pérdida de control por parte del artista ante la entropía del exterior y cómo formaron parte en la conjunción del pensamiento de Kaprow. Hemos analizado la importancia que el acto de jugar tuvo para la actividad artística de Kaprow, así como la influencia que la filosofía budista zen de John Cage tuvo en la implementación del azar en su producción artística. De este modo, si bien el Casino de Agua

---

<sup>557</sup> Kaprow, *La educación del des-artista*, p: 69. Sobre la relación que hace Kaprow entre la obra de arte como paradigma moral hacia una ética del trabajo, pudiera pensarse al filósofo alemán Immanuel Kant, para quien la belleza debe relacionarse con la moral, esto es, la apreciación de la belleza nos dirige hacia nuestro deber moral. De ahí que la belleza no sea en realidad autónoma, sino en cierta medida está subyugada a la moral. Por lo que el juego en Kant no puede ser un fin en sí mismo, sino un momento antes del deber.

<sup>558</sup> Luis Argudín, *La espiral y el tiempo: juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, Colección espiral (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), p: 134.

Caliente fue reconocido por sus juegos de azar, con Kaprow el juego por un lado y el azar por el otro confluyen en una intervención que encontró en el pasado histórico de Agua Caliente un irreverente juego.

Asimismo, señalamos hacia Heriberto Yépez, quien destacó que la palabra *Muezzin* posee un origen arábigo (*mu'adhdhin*: orar en español) y refiere a la persona que llama a los fieles a la mezquita para cumplir el *salat*, que serían las cinco oraciones diarias del Islam –tengamos presente que *Muezzin* de Kaprow estuvo programado para realizar el despegue cuatro veces por día. Yépez comentó que la figura del *Muezzin* interpreta un llamado a la mezquita, denominado *adhan*, dicho llamado se realiza desde un minarete, pero también se puede realizar por medio de bocinas. Su propósito es, según lo apreció directamente Yépez “recordarles a los fieles sus obligaciones con la oración y, en el caso del primer *adhan* del día, asegurarles que el rezo es mejor que el sueño”<sup>559</sup>. Sin embargo, en el caso del *Muezzin* de Kaprow, el llamado que congrega a los creyentes hacia la veneración de la divinidad de Dios, fue reemplazado por los constantes ladridos de perros. De manera inmediata uno puede percatarse de la potente inversión que hay entre el llamado a la reverencia de *God* (Dios en español) hacia *dog* (perro en inglés), sin duda, un acto lúdico mordaz, un anagrama con fuertes implicaciones incluso en la historia de la filosofía –recordemos que Kaprow era filósofo<sup>560</sup>.

De manera más concreta, existe una referencia en el pasado mismo de Agua Caliente a la que la presencia del sonido de los perros de Kaprow pudiera responder a modo de un eco del pasado. Hemos de tener presente que junto con la corrida de caballos en la famosa pista de Agua Caliente, éste también contó con un galgódromo para la carrera de perros. El galgódromo estaba ubicado en la parte occidental, cerca de los ya mencionados bungalows<sup>561</sup>, y cuyos terrenos inicialmente se transformaron en campos deportivos para la unidad educativa. El sitio fue reutilizado en la década de 1960 cuando en el exgalgódromo se

---

<sup>559</sup> Yépez, *Made in Tijuana*, pp: 61-62.

<sup>560</sup> Etimológicamente cínico viene del latín *cynicus* y del griego antiguo *κυνικός* (*kynikós*) –significa “similar al perro”. Oliveras, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, p: 126.

<sup>561</sup> Lugo, “El casino de Agua Caliente”, p: 115. Por su cuenta el arquitecto del proyecto Wayne McAllister comentó que en el plano maestro se proyectó el hotel sobre el eje principal, el casino a la derecha de la glorieta central, el balneario hacia el oeste, coincidiendo sobre el mismo eje en donde se localizaba el casino. Asimismo, un año antes de que se diera inicio a la obra se había construido el galgódromo por los mismos socios de la empresa que los habían contratado a él y su esposa. McAllister comenta que desconoce la razón especial de dar inicio a la construcción con el galgódromo. Padilla, “Testimonio de Wayne McAllister”, p: 119.

construiría una escuela primaria. Como notaremos, la presencia física del galgódromo se encontró en cercanía al minarete que en 1994 por lapsos programados de tiempo reproduciría el sonido de ladridos de perros. Con ello, más que una prolongada interpretación del contenido intelectual de *Muezzin*, si bien enriquecedor, encontramos en la historia misma del espacio intervenido por Kaprow un nexo que la conecta de manera íntima con su pasado.

Hay otro vínculo que conectó indirectamente la pieza de Kaprow con su espacio, apto al apego del mismo por el azar, ésta no pudo ser dirigida o controlada por el artista. Hemos mencionado ya, en relación a la tenencia de los viejos bungalows, la larga disputa que se suscitó tras la entrega de estos a los trabajadores del centro escolar y los intereses del director Jesús Ruiz Barraza por convertirlos en un área verde. Señalamos al acto de al menos 50 estudiantes de la preparatoria Lázaro Cárdenas, acompañados de su banda de guerra, de permanecer en la sección media del edificio en donde se encontraban los inquilinos de los bungalows con la intención de prevenir su reingreso a su residencia, así como los actos de violencia que dichos actos suscitaron. En un curioso eco del pasado, algunos estudiantes de la preparatoria Lázaro Cárdenas destruyeron deliberadamente los generadores de humo, bloquearon los ductos y retiraron el cableado eléctrico que daría vida a la instalación<sup>562</sup>. Como hemos dicho, resulta casi poético cuando recordamos la preminencia del azar en la producción artística de Kaprow, junto con el antecedente en la preparatoria Lázaro Cárdenas al que hemos remitido. Incluso, en el mismo pasado de Kaprow encontramos un antecedente relevante a contextualizar *Muezzin*, cuando, en relación al ya mencionado arte nuevo de Kaprow, éste deba “mirar hacia afuera, hacia imbricaciones de espacios “virtuales” y “reales” y, por lo tanto, hacia un arte ‘ambiental’”<sup>563</sup>. Lo que nos haría cuestionarnos, ¿cuáles eran las condiciones virtuales y reales alrededor del minarete antes de Kaprow?

En su texto para el catálogo de inSITE: *Tagged turf in in the public sphere*, Sally Yard describió de la siguiente manera la condición del minarete en 1994: “el hotel y el 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”, añadió “el minarete, que alguna vez emitió elegantemente los gases de la lavandería, se mantiene

---

<sup>562</sup> José Manuel Springer, “Destruyen obras de inSITE”, 24 de septiembre de 1994, p: 13.

<sup>563</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 108. La traducción es nuestra.

desamparado ahora en medio de un campo de asfalto y aros de basquetbol”<sup>564</sup>. El señalamiento de Yard resalta por su caracterización de inverosimilitud, en tanto fragmento de un pasado ahora desvitalizado por el artista estadounidense.

Deseamos señalar hacia la Ilustración 9, en la que, como señalamos en relación a ésta, se puede claramente apreciar un entorno en donde el minarete participa activamente en la vida a su alrededor y viceversa. Rodeado de árboles, automóviles, tanto adultos como niños recorriendo libremente sus caminos, absortos en sus actividades y relaciones con sus entornos; estaríamos de acuerdo en pensar este espacio como describió Pallasmaa la relación dialógica en la “interacción con nuestro entorno”; cuya profundidad y seriedad es tal que “es imposible separar nuestra propia imagen de su contexto espacial y situacional”<sup>565</sup>. Teniendo esto presente, *Muezzin* adquirió nuevamente una considerable importancia en su relación con el espacio –entendiendo éste no en términos de una espacialidad neutral, sino en sus lazos activos con quienes interactúan en un proceso de doble constitución- siendo que a través de ella, un espacio que había caído en el olvido es imaginado por medio de un acto de jugar en un cohete (o torpedo invertido), sin duda, un acto lúdico por parte de Kaprow<sup>566</sup>. Con *Muezzin* tenemos una concurrencia entre arte y juego, que, como el sentido del humor<sup>567</sup> “rompen con el orden habitual para crear su propio orden; su razón de ser es la subversión y su efectividad depende de la resolución que logren dar a la tensión creada entre lo esperado y lo inesperado”<sup>568</sup>.

---

<sup>564</sup> Yard, “Marcando el territorio”, p: 39. La traducción es nuestra.

<sup>565</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 98.

<sup>566</sup> Yard señaló que *Muezzin* es un juego de palabras que invoca *moonshine* (término que alude a la producción de alcohol ilegalmente y que funciona como referencia al período de Ley Seca bajo el cual floreció Agua Caliente) y *moon shot* (término que alude a la misión de una nave espacial a la luna). Yard, “Marcando el territorio”, p: 39. Anotaremos que el juego no se reduce a uno lingüístico, sino en la producción de un entorno en donde se reabren interacciones por medio de un acto imaginativo y humorístico.

<sup>567</sup> El carácter humorístico de la pieza de Kaprow apareció en algunas notas periodísticas, véase como ejemplo: Peter Plagens, “Sculpture made to border”, 31 de octubre de 1994, p: 64.

<sup>568</sup> Argudín, *La espiral y el tiempo*, p: 147.



Ilustración 11: *Muezzin* (1994) de Allan Kaprow: <https://insiteart.org/insite-94#images501-4>, consultado 10 de noviembre de 2021.

Tras apreciar la Ilustración 11, puede argumentarse una efectiva implementación de Kaprow entre lo virtual y lo real teniendo a *Muezzin* como mediador entre ambas, como puente que al desconectar con lo familiar, reconecta con un ambiente dejado al olvido, sin por ello tampoco quedarse en él, ya que: “los materiales mismos, el entorno, la actividad de las personas en el entorno, son las imágenes primarias, no las secundarias [...] hay un flujo absoluto entre el evento y el entorno”<sup>569</sup>. Dicho flujo conlleva un reconocimiento de la historicidad de los sitios (como Agua Caliente), así como del impacto que las acciones llevadas sobre ellos poseen en la alteración y re-apertura de su significado (antes hubo juegos de azar, después hubo juego artístico sujeto al azar). Ya que “la arquitectura [...] articula nuestras relaciones con otras personas e instituciones humanas. Las construcciones arquitectónicas materializan y dan concreción al orden social, ideológico y mental”<sup>570</sup>. De ahí que la condición de abandono en el que se describió la realidad cotidiana del minarete nos resaltó a la vista, siendo que en esta doble constitución que conlleva la interacción con lo

---

<sup>569</sup> Kaprow citado en Kaye, *Site-Specific Art*, p: 112. La traducción es nuestra.

<sup>570</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 96.

arquitectónico, tenemos en *Muezzin* un mediador que enmarcó y liberó nuestro modo de aprehender el minarete de Tijuana.

## Conclusión

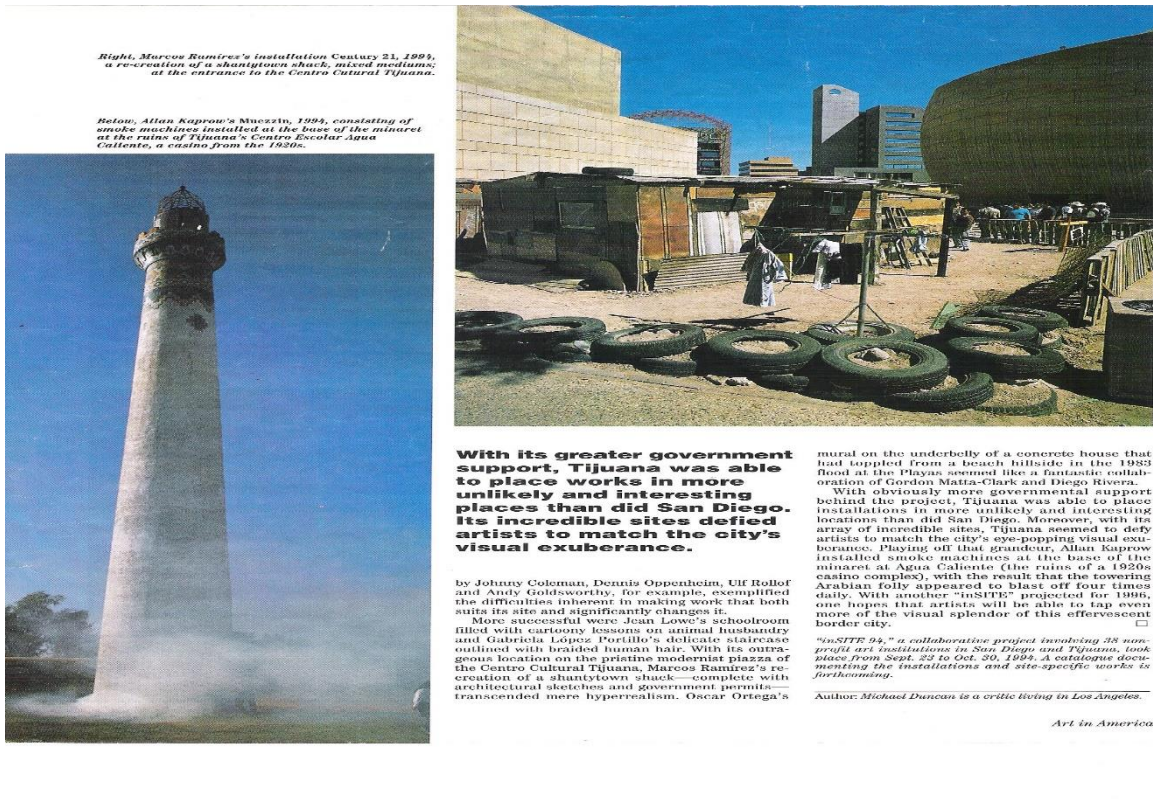
En este acto de rehacer Agua Caliente a través de la mediación de su historia y arquitectura, se nos presenta la oportunidad de volver sobre la ilustración 10, en la que podemos apreciar uno de los murales que decoraron el viejo Casino de Oro en el cual son representados ángeles y querubines –recordemos al Cupido sentado sobre un columpio en la cima del fastuoso pastel descrito por Flaubert-, y que fue a la par un *motif* en donde la historia del arte fue su decorador de interiores ideal –véase la serie de pinturas que adornaron las paredes de Agua Caliente, las cuales describían escenas hispánicas, mexicanas y europeas. Agua Caliente fue un precursor de la posmodernidad que décadas después sería tan emblemática en la asociación discursiva en torno a Tijuana. Su uso estilístico, banal incluso, de distintas influencias arquitectónicas y ornamentales, confluyó en un simulacro paradisíaco, en donde, como mencionamos, las vicisitudes del contexto moralista estadounidense y de la realidad socioeconómica de Tijuana fueron vetadas, así Kaprow parece sugerir que antes de estar con Dios –o sea, el paraíso-, Abelardo L. Rodríguez construyó un espacio en el que los humanos estuvieran con perros. Como dijo Hal Foster, “el uso del pastiche en el arte y la arquitectura posmodernos priva a los estilos no solo de un contexto específico sino también de un sentido histórico: reducidos a tantos emblemas, se reproducen en forma de simulacros parciales”<sup>571</sup>. Ante la falta de un sentido histórico de los referentes que suscitaron los estilos artísticos vertidos sobre Agua Caliente, nos encontramos, curiosamente, ante un *collage*, el cual en su uso desmesurado expresó “una fascinación por el fragmento y la discontinuidad, y una nostalgia de las huellas del tiempo”<sup>572</sup>. Diríamos, características usualmente asociadas a la posmodernidad y que hacen del Casino aludido, en nuestra opinión un “Palacio al Pastiche”<sup>573</sup>.

---

<sup>571</sup> Foster, “(Post)Modern Polemics”, p: 123.

<sup>572</sup> Pallasmaa, *Habitar*, p: 52.

<sup>573</sup> El término “pastiche” aparece por primera vez a finales del siglo XVII en el discurso de las Bellas Artes francesas, un préstamo del italiano “pasticcio”, que denota un paté de varios ingredientes. En sentido figurado, “pasticcio” asumió el estatus de un género de pintura del orden más bajo en los círculos italianos a raíz del Renacimiento y denotaba el producto de un pintor ecléctico que recurría a diversas técnicas y estilos. Un “pasticcio” era una pintura altamente imitativa que sintetizaba los estilos de los principales artistas, aparentemente a menudo con intenciones fraudulentas, es decir, engañar a los espectadores y patrocinadores.



Right: Marcos Ramirez's installation *Century 21*, 1993, a re-creation of a shantytown shack, mixed mediums, at the entrance to the Centro Cultural Tijuana.

Below: Allan Kaprow's *Muezzin*, 1994, consisting of smoke machines installed at the base of the minaret at the ruins of Tijuana's Centro Escolar Agua Caliente, a casino from the 1920s.

**With its greater government support, Tijuana was able to place works in more unlikely and interesting places than did San Diego. Its incredible sites defied artists to match the city's visual exuberance.**

by Johnny Coleman, Dennis Oppenheim, Ulf Rolf and Andy Goldsworthy, for example, exemplified the difficulties inherent in making work that both suits its site and significantly changes it. More successful were Jean Lowe's schoolroom filled with cartoonish lessons on animal husbandry and Gabriela López Portillo's delicate staircase outlined with braided human hair. With its outrageous location on the pristine modernist piazza of the Centro Cultural Tijuana, Marcos Ramirez's re-creation of a shantytown shack—complete with architectural sketches and government permits—transcended mere hyperrealism. Oscar Ortega's

mural on the underbelly of a concrete house that had toppled from a beach hillside in the 1980s. Found at the Playas seemed like a fantastic collaboration of Gordon Matta-Clark and Diego Rivera. With obviously more governmental support behind the project, Tijuana was able to place installations in more unlikely and interesting locations than did San Diego. Moreover, with its array of incredible sites, Tijuana seemed to defy artists to match the city's eye-popping visual exuberance. Playing off that grandeur, Allan Kaprow installed smoke machines at the base of the minaret at Agua Caliente (the ruins of a 1920s casino complex), with the result that the towering Arabian folly appeared to blast off four times daily. With another "inSITE" projected for 1996, one hopes that artists will be able to tap even more of the visual splendor of this effervescent border city.

"inSITE 94," a collaborative project involving 38 nonprofit art installations in San Diego and Tijuana, took place from Sept. 22 to Oct. 30, 1994. A catalogue documenting the installations and site-specific works is forthcoming.

Author: Michael Duncan is a critic living in Los Angeles.

Art in America 53

Ilustración 12: Michael Duncan, "Straddling the great divide", Art in America (Estados Unidos) p:53 en IA, consultado 8 de agosto de 2021.

En la Ilustración 12 podemos apreciar tanto a *Muezzin* (lado izquierdo), como a *Century 21* (lado derecho), dos piezas de arte instalación aquí analizadas en torno a su relación con el espacio y la historia. Si bien la pieza de Marcos Ramírez ERRE se convirtió en emblema del éxito de inSITE, *Muezzin*, en cambio, hizo sonar los ecos de un conocido y polémico pasado alrededor de Agua Caliente. Para ERRE la relación entre el arte y lo político resulta tácita, al punto de ser innecesario si quiera hablar de uno sin implicar al otro, mientras que, como argumentamos, para Kaprow pareciera incidental.

De ahí que *Century 21* es claramente político en su naturaleza y señaló enfáticamente a una historia de la precariedad en Tijuana. *Muezzin* llevó a cabo una función diríamos prepolítica, a través del uso de la imaginación y del humor. Kaprow impregnó de vida un espacio que tras haber sido centro de congregación social durante su auge como centro turístico, pasó al olvido en su posterior posicionamiento como fragmento de un pasado que buscaba quedar allí, lejos de su nueva identidad como centro escolar. *Muezzin*, directa e indirectamente,

Para mayor referencia véase Ingeborg Hoesterey, "Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic", *The Centennial Review*, Vol. 39, núm. 3 (Invierno 1995), pp: 493-510.

cumplió también un propósito en hacer reverencia al pasado, no con intención de traerlo de vuelta al presente, sino usándolo para suscitar el acto del juego. Tengamos presente que jugar viene del latín *iocari* (“hacer algo con alegría”), de ahí que las palabras juego y juguete<sup>574</sup> (como *Toy an Horse*) vengan de *iocus* que significa broma, las cuales por su cuenta evocan el acto de reír. El filósofo francés Michel Onfray reconoció el valor estético y ontológico de las vanguardias artísticas del siglo xx por su carácter lúdico y subversivo, puesto que atacaron “al viejo mundo, en el que la risa no existe y la seriedad triunfa sistemáticamente. ¿Dónde y cuándo ríen los que hacen política? En cambio, todavía resuenan las carcajadas de [Friedrich] Nietzsche o de [Tristán] Tzara, de [Marcel] Duchamp o de [Michel] Foucault”<sup>575</sup>. Desde esta perspectiva filosófica, la risa se posiciona como una potente herramienta de oposición a la inamovilidad, la monumentalización de modos de ver, de ser, de pensar; cuyos ecos resuenan como reverberaciones de un pasado el cual subsiste en ellos. Si se nos permite, quisiéramos replantear las palabras de Matta-Clark y decir que el primer acto de (des)hacer es moverse.

---

<sup>574</sup> Téngase presente las palabras de Cuauhtémoc Medina en relación a la percibida dificultad de algunas obras de inSITE por provocar en el lugar prácticas relevantes con respecto al contexto histórico que las rodea: “¿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?”. Medina, “Una línea es un centro que tiene dos lados...”, p: 62.

<sup>575</sup> Michel Onfray, *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* (Barcelona: Anagrama, 2011), p: 236.

## Capítulo IV: Un laboratorio del neoliberalismo, posmodernidad y arte contemporáneo.

Mi trabajo intenta entrar y traspasar este campo de visión; la posición del individuo como sujeto que se construye o produce a través del espacio urbano en relación con los demás y en relación con los monumentos. Intento interrumpir este proceso continuo de reproducción del individuo en el espacio.

- Krzysztof Wodiczko.

Sé que no hay público para la escultura, como ocurre con la poesía y el cine experimental. Sin embargo, existe una gran audiencia de productos que brindan a las personas lo que quieren y supuestamente necesitan, y que no intentan brindarles más de lo que entienden.

-Richard Serra.

### Introducción

En nuestro capítulo anterior profundizamos en la intervención de Kaprow sobre el minarete de Agua Caliente el cual tuvo lugar en 1994, recordemos que cinco años antes de inSITE94, el antropólogo Néstor García Canclini clasificó a Nueva York y a Tijuana como laboratorios de la posmodernidad<sup>576</sup>, así años después la revista *Newsweek* consideraría a Tijuana como una de las mecas culturales del mundo<sup>577</sup>. Para el inicio del siglo XXI la punta del torpedo había recorrido su trayecto lineal hacia el futuro, cumpliendo con su propósito, para afirmar retroactivamente los rastros escritos que dejó tras de sí. Pero, este advenimiento de la profecía de Barr Jr. debe ser matizado para así valorar los claroscuros de su largo recorrido hasta su detonación.

Para ello, en nuestro actual capítulo, llevaremos a cabo un abordaje que incluirá primero un análisis de la polémica que suscitó, fuera de Tijuana, la obra escultórica *Tilted Arc* de Richard Serra, un importante antecedente al debate del lugar que ha de ocupar la obra de arte

---

<sup>576</sup> Es esencial mencionar que diez años después el mismo Canclini en una entrevista con la antropóloga Fiamma Montezemolo cambiaría su actitud con respecto a Tijuana, clasificándolo no como un laboratorio de la posmodernidad sino como un laboratorio de la desintegración social y política en México. Fiamma Montezemolo, "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad Diálogo con Néstor García Canclini", *Alteridades*: núm. 38 (2009), pp: 143-154.

<sup>577</sup> El 26 de mayo de 2003, un año tras la publicación de la nota en la que Tijuana es canonizada como una de las nuevas mecas culturales del mundo, la revista *Newsweek* publicó una nota enfocada en el arte mexicano contemporáneo en el que se incluyó un perfil descontextualizado del artista fronterizo Jaime Ruiz Otis. Quien según esto elogio la firma del TLCAN. Yepéz, *Made in Tijuana*, p: 66.

en espacio público. Por ello, nuestra siguiente parada será en relación al neoliberalismo y algunos de sus más importantes antecedentes, para con ello poder referir a la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos* inaugurada el 10 de octubre de 1990, intencionalmente programada durante la elaboración de lo que sería el más importante tratado comercial de Norteamérica.

Así, aprovechando la indagación realizada anteriormente a la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, ahondaremos en la manera en que difieren ambas exposiciones en su uso del legado cultural mexicano en respuesta a las coyunturas respectivas de su tiempo. El paso de una nación moderna a una posmoderna según el discurso curatorial situó a Tijuana como el nuevo paradigma de ciudad de frontera, maleable y receptiva al contactos de los otros. Este contacto vino, entre otras maneras, en forma del arraigo de la industria maquiladora en 1965 a la zona fronteriza de México –antes de esparcirse por el resto del país. Veremos en la historia de su arribo y anclaje un idóneo ejemplo de las consecuencias del modelo neoliberal en su precarización de calidad de vida, la inestabilidad laboral y, argumentaremos, una significativa transmutación de la relación espaciotemporal como consecuencia.

Por último, si bien veremos cómo el modelo neoliberal hizo uso de la metáfora de laboratorio en sus intentos por encontrar evidencia fáctica sobre su aplicabilidad, encontraremos en la retórica institucional de inSITE 2000 una afinidad por esta metáfora, demasiado familiar para Tijuana y nunca del todo acertada. Influencia que evidenciaremos vino del ámbito internacional artístico de la década de 1990, junto con su enfoque en las comunidades –teniendo un directo antecedente en *Culture in Action* llevado a cabo en Chicago en 1993. Todo ello culminando en un detallado y minucioso análisis de *Proyección de Tijuana* por el artista Krzysztof Wodiczko quien hizo uso de la bola del CECUT para plasmar sobre la impositiva estructura del recinto cultural más importante de la ciudad, situado sobre una de las zonas más desarrolladas, urbanizadas, sinónimo de progreso, el contraste y la contradicción que suscita el desfase entre la historia de Tijuana y la representación de Tijuana como laboratorio de la posmodernidad.

## Fuera de Tijuana: El caso *Tilted Arc*

El principal avance en la historia de la escultura del siglo XX, tuvo lugar cuando se prescindió del pedestal. – Richard Serra.

El crítico de arte alemán Gotthold Ephraim Lessing al cuestionarse ¿qué es la escultura? afirmó que ésta es un arte que se despliega a la par de los cuerpos en el espacio y reconoció que la ontología de la escultura es el rechazo de aquello que no es, en este caso: poesía –cuyo medio de desplazamiento es el tiempo y la palabra. En su rechazo al tiempo como característica de la escultura, hay una admisión de las artes visuales como característicamente estáticas. Será contra este legado junto con sus implicaciones que analizaremos a través del epígrafe de Richard Serra y las tendencias de las décadas de 1960 y 1970 una reformulación de la relación entre la escultura y los espacios públicos/urbanos. Es esencial aclarar que esto no se realizará solamente dentro de la esfera del ámbito artístico, todo lo contrario, será un intento por esclarecer el papel que las nuevas políticas culturales estadounidenses de la década de 1980 tuvieron en la construcción de una nueva idea del arte público en función de una utilidad, un embellecimiento y una homogeneización de los espacios.

Será un desarrollo enfocado en la polémica que suscitó *Tilted Arc*<sup>578</sup>, los argumentos en contra, las figuras detrás de la oposición y la presencia de reformulaciones urbanísticas, sociales, económicas que estaban empezando a buscar una reorganización de Tijuana con la implementación del modelo neoliberal. A través de ello, esperamos brindar al lector un panorama más claro alrededor de la importante relación que sostiene el arte público además del arte instalación, concibiendo la ciudad en tanto organismo apto y definido por su apertura y permeabilidad a los eventos que acontecen dentro de ella. Ello permitirá la valoración de una pieza como *Proyección de Tijuana* del artista polaco Krzysztof Wodiczko bajo el auspicio de inSITE en la primera edición del 2001 en febrero.

---

<sup>578</sup> *Tilted Arc* fue una controvertida instalación de arte público de Richard Serra, que se exhibió en Foley Federal Plaza en Manhattan de 1981 a 1989. Acorde al crítico de arte estadounidense Douglas Crimp la obra “se encontraba en una plaza flanqueada por un edificio oficial del gobierno que alberga oficinas y por el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional. La plaza es adyacente a Foley Square, sede de los tribunales federal y estatal de Nueva York. *Tilted Arc* se situaba, por tanto, en el centro mismo de los mecanismos del poder estatal”. Douglas Crimp, *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (Madrid: Akal, 2005), p: 93.

Quisiéramos argumentar que a nuestro parecer, un evento como inSITE en su versión milenaria optó por la reproducción de eventos artísticos que le precedieron –véase Culture in Action en la década de 1990- y su visión del papel de la intervención artística en la sociedad circundante. Por ello, es importante tener el contexto de las claras inspiraciones ideológicas que permearon el discurso que convirtió a Tijuana en un laboratorio para la experimentación de, principalmente, artistas e intelectuales foráneos a la ciudad. Para ello la figura de Richard Serra y su trabajo artístico, tanto una visión general como específicamente *Tilted Arc* en Nueva York, funcionan como punto de confluencia entre las políticas culturales estadounidenses en relación al arte público durante la década de 1980, ya que éstas tuvieron una clara presencia en la articulación de un evento binacional como inSITE. Sin insistir demasiado en ello, recordar a Canclini para quien tanto Nueva York como Tijuana habían de ser laboratorios de la posmodernidad, quisiéramos recorrer esta afirmación –si bien posteriormente fue negada, ello más que hacer innecesario tal análisis pensamos lo hace todavía más pertinente-, a través del filtro de la influencia que el modelo neoliberal empezaba a tener durante este período temporal, sobre todo, en cuestiones de urbanización y cómo ello tuvo un papel a jugar en la reconceptualización del arte público. El mismo Canclini fue quien señaló que en la década de 1990 se pasó a invertir más en los museos que en las obras, así también para el 2001 habían crecido el número de ferias y bienales de arte con 48 en el mundo<sup>579</sup>.

Según Hal Foster, Serra afirmó que la pérdida del pedestal era el mayor avance en la escultura del siglo XX, pues interpretó como se desplazó el monumentalismo hacia el espacio conductual del espectador. Un desplazamiento propio a las transformaciones que sufrirían las artes de las vanguardias a finales del tumultuoso siglo XX. La conocida desmaterialización de la obra artística de la década de 1960, la cual tuvo entre sus antecedentes el polémico *ready-made* duchampiano –incluso antes de las Cajas de Brillo tuvieran un impacto para Arthur Danto en 1964. En palabras de Foster, el cambio de Serra “fue un desplazamiento dialéctico”, uno que inauguró otra trayectoria para el arte escultórico, ya que “una vez

---

<sup>579</sup> Para el 2001 la feria Arco en Madrid contaba con una masa de visitantes que en unos días podría sumar la cantidad suficiente para llenar por completo los estadios de fútbol del Camp Nou (el cual cuenta con una capacidad de 99.354 personas, acorde a su página oficial: <https://www.fcbarcelona.es/es/club/instalaciones/camp-nou>, consultado noviembre 13 de 2021). Néstor García Canclini citado en “Arte, Instituciones y Medios: Poderes compartidos”, *Frontera* (México), 18 de marzo de 2001 en IA.

retirado el pedestal, la escultura quedó libre no solo para descender al mundo materialista del ‘espacio conductual’, sino también para ascender hasta un mundo idealista más allá de todo emplazamiento específico”<sup>580</sup>. Siguiendo el análisis de Foster sobre la importancia de bajar las obras de arte de su pedestal resulta relevante la ventaja de la retrospectiva desde la cual podemos contextualizar la proyección artística de Serra.

Ciertamente la pérdida del pedestal fue, no solo la pérdida de un soporte material, y por ello una ampliación de las posibilidades y retos prácticos para su producción, sino mucho más importante, fue el desprendimiento de un anclaje ideológico que había arraigado a la práctica escultórica. El pedestal, similar al marco de la pintura, cumplía un rol en la afirmación del estatus artístico del medio en cuestión –si bien aceptamos que mientras el marco separó el mundo representando en la pintura del mundo exterior, mientras el pedestal parecía conectarlo firmemente en él. Sin embargo, la bifurcación que se abrió ante la escultura con esta pérdida señalada por Foster permite considerar, especialmente dentro del así llamado “nuevo arte público”, los debates en torno a la especificidad de sitio opuesto a una noción de sitio mayormente abstracto<sup>581</sup>, y que nosotros hemos analizado a través de la presencia de inSITE en sus distintas iteraciones en Tijuana.

Nos atreveremos a afirmar que en esa bifurcación anteriormente señalada, el pedestal no se perdió, tanto como que sufrió una metamorfosis. Pasó de ser un soporte físico que sostenía a la pieza sobre la tierra, a absorber al espacio físico de su emplazamiento hasta convertirlo en una extensión conceptual de sí misma, ya que “es la función del marco y el pedestal por igual abstraer la obra de arte de ese contexto completamente real donde los espejismos no son permisibles”<sup>582</sup>. El paso a una identificación textual, conceptual del espacio público –sin negar su clara cualidad abstracta, solo señalando la pérdida de la tensión con su aspecto material-, ha convertido al espacio de su exhibición en una idealización que prescinde de la

---

<sup>580</sup> Hal Foster, *El Complejo arte-arquitectura* (Madrid: Turner, 2013), p: 176.

<sup>581</sup> Véase el texto de James Meyer, “The functional Site; or, The Transformation of Site Specificity” en Suderburg, (ed.), *Space, site, intervention: situating installation art*, pp: 23-37. Meyer abordó la polémica en torno a *Tilted Arc* de Richard Serra, así como abogó por una transformación de la vinculación de la especificidad del sitio con un espacio material. Nuestra postura es crítica con respecto a esta transformación, sin por ello, quedarnos en una conceptualización del espacio físico como estático y allende a prácticas sociales, históricas que permean y potencialmente lo transforman. Similar al distanciamiento entre la forma y el contenido, el rechazo a la estética en favor del lenguaje, consideramos es cuestión de repensar las maneras en que se han de relacionar más que de ceder ante el des-favorecimiento de uno por medio del enaltecimiento del otro.

<sup>582</sup> Yve-Alain Bois, Kimball Lockhart y Douglas Crimp, “The Scultural Opaque”, *SubStance*, Vol. 10, núm.2: The Thing USA: Views of American Objects (1981), p: 30. La traducción es nuestra.

especificidad de sus condiciones geográficas, históricas, materiales, y se convierte en una metáfora de aplicación universal bajo el canto de la globalización y la desintegración de las fronteras que definieron al mundo moderno. Tal conversión ha debilitado la potencialidad del espacio para cuestionarse así mismo, al convertirlo en un lugar de perpetua correspondencia a una identidad dada desde la división binaria entre primer mundo y tercer mundo, entre abundancia y precariedad, un recurrente tema fértil para la explotación de artistas, curadores e intelectuales quienes se benefician de la invariable pasividad de su objeto de interés. El espacio público es el nuevo pedestal sobre el que la producción artística funciona para legitimar la pertinencia de su mismo producir, así como su presencia y la continuación de su legado histórico.



*Ilustración 13: Tilted Arc <https://www.wnyc.org/story/richard-serras-tilted-arc/>, consultado 28 de abril de 2022.*

Para mejor entender esta afirmación y su nexos con el arte instalación que hemos ido argumentado, Alex Potts señaló que el arte de instalación se refiere principalmente a dos cosas distintas: en primer lugar, recuerda un conjunto de prácticas radicales asociadas con las décadas de 1960 y 1970<sup>583</sup>. Fueron intervenciones en el mundo del arte y otros actos

---

<sup>583</sup> Entre ellas hemos apuntado a la desmaterialización de la obra de arte y el trabajo al respecto que desarrolló la artista y crítica Lucy Lippard, así como la intermedialidad que fragmentó las claras distinciones entre

públicos que se llevaron a cabo con el objetivo de romper la fetichización del objeto artístico autónomo y provocar una nueva conciencia más crítica de los contextos en los que se desarrolla el trabajo. En segundo lugar, la instalación se ha convertido en un término que se refiere a una forma convencional que opera dentro de los escenarios proporcionados por museos y galerías. En este sentido, Potts señaló que entonces existen varios tipos de prácticas establecidas en las que una obra se concibe como un escenario escénico más que como un objeto de arte tradicional<sup>584</sup>. La postura de Potts es que la transición de la escultura al arte instalación más que una ruptura estructural, conllevó una continuación de características ya existentes del arte escultórico<sup>585</sup>.

Al exponer el marco que encuadra la recepción de la obra artística, trabajos como los de Serra excedieron “por completo la escultura modernista, que siempre había dependido de disfrazar sus limitaciones del mundo real para asegurar su discurso idealista”<sup>586</sup>. Por ello es importante destacar que la salida del espacio consagrado a la idealización del arte buscó eludir la autorreferencialidad al ingresar en el dominio público, el cual se encuentra continuamente redefiniéndose justo a raíz de la permeabilidad a factores y agentes externos a ellos. Las obras en espacios públicos ofertaron la posibilidad de presentarse como interpelaciones de las “contingencias materiales del trabajo cultural, de la dialéctica entre el trabajo y su despliegue”<sup>587</sup>, ofreciéndole lugares que tienen connotaciones específicas, desde parques hasta edificios corporativos y públicos junto con sus extensiones, como jardines y plazas, en los cuales es “difícil subvertir esos contextos. Es por eso que hay tantas chucherías

---

categorías artísticas, sin embargo, David Harvey apuntó a que fue en 1973 que el dinero sufrió su propia desmaterialización –en el sentido de que ya no tiene un nexo formal o tangible con los metales preciosos, ni con otras mercancías tangibles. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), p: 328.

<sup>584</sup> Alex Potts, “Installation and Sculpture”, *Oxford Art Journal* (Estados Unidos), febrero 24 del 2001, pp: 5-24.

<sup>585</sup> Como señaló Potts, la presencia de preocupaciones orientadas a la instalación en la escultura anterior no es negar que algo cambió radicalmente en las décadas de 1960 y 1970, cuando los artistas que trabajaban en tres dimensiones se comprometieron a buscar alternativas a la escultura autosuficiente. forma u objeto privilegiado tanto en la estética escultórica tradicional como en la concepción modernista de la escultura. Sin embargo, el paso a la instalación debe entenderse en parte en términos históricos localizados como una reacción contra el privilegio cada vez más formulativo y restrictivo del objeto autónomo en las concepciones dominantes de la escultura de posguerra y de alta modernidad. Potts, “Installation and Sculpture”, p: 15.

<sup>586</sup> Douglas Crimp, “Richard Serra: Sculpture Exceeded”, *October* (Estados Unidos), Vol. 18 (Otoño, 1981), p: 75. La traducción es nuestra.

<sup>587</sup> Douglas Crimp, “Richard Serra: Sculpture Exceeded”, p: 75. La traducción es nuestra.

corporativas en la Sexta Avenida [de Nueva York], tanto arte de plaza malo que huele a IBM [y] que significa su conciencia cultural”<sup>588</sup>.

En este contexto que también afectó a Tijuana, Douglas Crimp cuestionó el papel para la escultura en espacios públicos en un tiempo cuando el arte ha abjurado la función. Como la tensión entre la práctica artística que rechazó la función y las nuevas formas políticas sobre arte público (enfocadas en la funcionalidad) han agobiado al espacio urbano saturándolo de objetos artísticamente desarraigados. Para ello, Crimp dirigió su atención a *Tilted Arc* de Serra, y dijo “la obra se erige como una enorme barrera por la que uno debe caminar simplemente para entrar o salir del edificio”<sup>589</sup>. Añadió que en este gesto Serra se mostró reacio a resolver las contradicciones inherentes en la relación entre el arte público y su coyuntura histórica, lo que se traduce en un rechazo por parte de Serra en servir como una inocua decoración funcional para su sitio arquitectónico<sup>590</sup>, ni servir para la propagación de una falsa ideología en función de armonizar y mitigar toda tensión en torno al espacio público. Teniendo en cuenta esto, así como la polémica que suscitó *Tilted Arc*, Crimp concluyó afirmando que “el modernismo también se ha convertido simplemente en una cuestión de política pública oficial”<sup>591</sup>. Como nos recuerda George Yúdice:

inSITE no fue el primero en trabajar con recursos regionales y lugares específicos. Los murales y otras obras públicas encargadas por la secretaria de Educación Pública en las décadas de 1920 y 1930 en México, y el Programa Federal para las Artes en Estados Unidos durante el *New Deal*, expresaron un *ethos* nacional-popular que continúa siendo monumental en un sentido que el arte comunitario actual evita. Programas de arte público de la década de 1960 como ‘Arte en los Lugares Públicos’ y ‘Arte en Arquitectura’, orientados a obras

---

<sup>588</sup> Richard Serra citado en Douglas Crimp, “Richard Serra’s Urban Sculpture: An Interview”, en Clara Weyergraf (ed.), *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980* (Nueva York: Hudson River Museum, 1980), p: 166. La traducción es nuestra.

<sup>589</sup> Esta aparente inocua observación por parte del historiador de arte en realidad señaló a un importante distanciamiento con respecto al idealismo bajo el cual la obra artística se había sustentado. Porque tan pronto como se admite al espectador, el idealismo de la obra se derrumba; la contemplación privatizada y desinteresada de la obra da paso al enfrentamiento público. El trabajo reciente de Serra es en este sentido verdaderamente público. Ocupa agresivamente el espacio público, confronta abiertamente a su público. Crimp, “Richard Serra: Sculpture Exceeded”, pp: 77-78. Véase para mejor entender la postura idealista contra la que *Tilted Arc* se posiciona Michael Fried, *Art and objecthood: essays and reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

<sup>590</sup> Varios encargos adjudicados a Serra han sido, por este motivo, saboteados por arquitectos; Entre las más importantes se encuentran las comisiones de la Pennsylvania Avenue Development Corporation, con la oposición de Robert Venturi, y el Centro Georges Pompidou, con la oposición de Renzo Piano. Crimp, “Richard Serra’s Urban Sculpture”, pp: 171-175, 181-185.

<sup>591</sup> Crimp, “Richard Serra: Sculpture Exceeded”, p: 78. La traducción es nuestra.

modernistas, tenían de ordinario pocas conexiones con las comunidades en cuyos alrededores se instalaban<sup>592</sup>.

Lo cual concluyó que cuando los participantes en un debate sobre los usos del espacio público “eliminan las definiciones de público y uso a un ámbito de objetividad ubicado no solo fuera del debate de *Tilted Arc*, sino también fuera del debate por completo, amenazan con borrar el espacio público mismo”<sup>593</sup>. En otras palabras, sitúan la definición de ambas – público y uso- en un campo idealista, neutralizado, en donde las obras de arte público –alguna vez liberadas del pedestal y los espacios enmarcados del museo y galerías- recurren al espacio urbano como una nueva modalidad del pedestal. La función instrumental es el único significado que significa el entorno construido. Lo que esta visión esencialista obstruye sistemáticamente –su función principal- es la percepción de que la organización, conformación y atribución de significado al espacio es un proceso social. Al ver las formas espaciales a través de la lente de la función, el orden espacial parece estar controlado por lo natural, lo mecánico y lo orgánico<sup>594</sup>. Efectivamente negando el carácter social, construido de la relación precaria –siendo que ésta depende de una relación entre alguien quien necesita y alguien en posición de brindar o no esa ayuda. En este sentido se estaría negando la posibilidad de pensar que la “ciudad es un entorno formado por la interacción y la integración de diferentes prácticas. Es posible que así la ciudad sea verdaderamente la ciudad”<sup>595</sup>. Y, es dentro de esta interacción e integración de prácticas que el arte público “debe verse como una función no del arte, sino del urbanismo. Debe pensarse en relación con, en lugar de aislarse, de las numerosas otras funciones, actividades e imperativos que condicionan el tejido de la vida de la ciudad”<sup>596</sup>. Por lo tanto, toda práctica opositora deberá tener una comprensión de las construcciones dominantes dentro de las cuales busca insertarse.

---

<sup>592</sup> Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 347.

<sup>593</sup> Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, Graham Foundation/MIT Press series in contemporary architectural discourse (Chicago, Ill. : Cambridge, Mass: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts ; MIT Press, 1996), p: 259. La traducción es nuestra.

<sup>594</sup> La funcionalización de la ciudad, que presenta el espacio como políticamente neutral, meramente utilitario, está, entonces, llena de política. Porque la noción de que la ciudad habla por sí misma oculta la identidad de quienes hablan a través de la ciudad. Rosalyn Deutsche, “Uneven Development: Public Art in New York City”, *October* (Estados Unidos), Vol. 47 (Invierno, 1988), p: 6.

<sup>595</sup> Raymond Ledrut, “Speech and the Silence of the city” en Mark Gottdiener, Alexandros Lagopoulos, (eds.), *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* (Nueva York: Columbia University Press, 1986), p: 122. La traducción es nuestra.

<sup>596</sup> Eric Gibson, “Public Art and the Public Realm”, *Sculpture*, Vol. 7, núm. 1 (enero/febrero 1988), p: 32. La traducción es nuestra.

El idealismo del arte moderno, en el que se consideraba que el objeto de arte en y por sí mismo tenía un significado fijo y transhistórico, determinaba la falta de lugar del objeto, su pertenencia a ningún lugar en particular, un no-lugar que era en realidad el museo, el actual museo y el museo como representación del sistema institucional de circulación que también comprende el estudio del artista, la galería comercial, la casa del coleccionista [...] La especificidad del sitio se opuso a ese idealismo -y desveló el sistema material que oscurecía- por su rechazo a la movilidad circulatoria, su pertenencia a un sitio específico<sup>597</sup>.

Por ello, para Deutsche “equiparar al arte específico de sitio con el arte que crea totalidades espaciales armoniosas está tan profundamente en desacuerdo con el impulso que históricamente motivó el desarrollo de la especificidad del sitio que casi equivale a un abuso terminológico”<sup>598</sup>. Como se aprecia en la Ilustración 14 *Tilted Arc* no es un caso único, sino una secuela de un movimiento más grande que atañe a una reestructuración del espacio en la década de 1980 y en la que el arte público, debido en parte a su historia reciente de transformaciones, cumplió un papel utilitarista, radicalmente opuesto a cualquier pretensión de evidenciar la conformación del espacio como ente social, como lo fue en su momento su eventual salida del museo y las galerías.

Ello matiza la afirmación que el 18 de mayo de 1988, declaró el entonces alcalde de Nueva York, Edward I. Koch, “una vez más, el arte público se ha convertido en una prioridad”<sup>599</sup>. ¿Qué visión de arte público se tenía en mente? Para Deutsche se estaba llamando atención no solo a un incremento en el número de comisiones públicas de arte, sino, más importante, para aumentar el apoyo para una versión distinta de arte público. Esta nueva versión comprendería un matrimonio entre la imagen de la ciudad bien gestionada y la ciudad hermosa –útil y estética. De acuerdo a Douglas McGill es “arte más función” –aparece de nuevo la función-, ella puede variar desde proporcionar un lugar para sentarse a almorzar hasta marcar una fecha histórica importante o mejorar y dirigir las percepciones del

---

<sup>597</sup> Douglas Crimp, *On the Museums Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), p: 17. La traducción es nuestra.

<sup>598</sup> La práctica específica del sitio tiene dos objetivos que surgieron en rápida sucesión. La especificidad del sitio buscaba, en primer lugar, criticar el precepto modernista de que las obras de arte son entidades autónomas y, en segundo lugar, revelar cómo la construcción de una autonomía aparente desautoriza la función social, económica y política del arte. Pero la politización del arte encarnada en esta atención al contexto se compensa cuando el artista adopta definiciones neutralizantes del contexto. Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, p: 261. La traducción es nuestra.

<sup>599</sup> Alcalde Edward I. Koch citado en Awards Luncheon of the American Institute of Architects, mayo 18, 1988, citado en Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, p: 7. La traducción es nuestra.

espectador<sup>600</sup>. Esta función se encuentra opuesto a una práctica crítica del espacio y sus condiciones sociales, esto debido a que “individualmente y como un todo, están separados de las relaciones sociales, fetichizados como objetos externos. Ésta es la función social real del nuevo arte público: cosificar como naturales las condiciones de la ciudad capitalista tardía en la que esperan integrarnos”<sup>601</sup>. Como mencionó la misma autora en otro texto: *Tilted Arc* se definió como un arte que “toma la forma de objetos funcionales colocados en espacios urbanos –plomería, bancos de parque, mesas de picnic- o como arte que ayuda a diseñar los propios espacios urbanos”<sup>602</sup>. Y, como veremos en el último capítulo de la tesis, esto se aprecia en el Centro de arte parisino Georges Pompidou.



Ilustración 14: *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra: [http://artofthemooc.org/wiki/wp-content/uploads/2016/02/tilt-arc\\_3.jpg](http://artofthemooc.org/wiki/wp-content/uploads/2016/02/tilt-arc_3.jpg), consultado 20 de enero de 2022.

Por su cuenta Crimp narró como *Tilted Arc* fue concebido para el sitio, construido en el sitio, y cómo se había convertido en una parte integral del sitio, alterando su naturaleza

---

<sup>600</sup> Douglas C. McGill, “Sculpture Goes Public”, *New York Times* (Estados Unidos), 27 abril de 1986, p: 45. La traducción es nuestra.

<sup>601</sup> Deutsche, “Uneven Development”, p: 19. La traducción es nuestra.

<sup>602</sup> Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, p: 261. La traducción es nuestra.

misma. De ello debemos concluir que tras el reconocimiento del marco institucional del museo y galerías, las respectivas críticas y su eventual salida fuera de éstos, las obras de arte en el espacio público no por ello se han liberado de las imposiciones que el marco institucional continúa imponiendo sobre las posibilidades de producción y recepción de lo producido. Crimp concluyó que “cuando la obra de arte se niega a desempeñar el papel prescrito de reconciliar falsamente las contradicciones, se convierte en objeto de desprecio”<sup>603</sup>. El mismo Serra en una entrevista con Hal Foster mencionó que se deben aceptar obras que “pongan de relieve contradicciones, que los utilicen para transgredir los límites establecidos. Eso es lo que cuenta al final”<sup>604</sup>.

En esa pugna entre las narrativas ideológicas que pre-existen a la intervención artística sobre el espacio y su capacidad para articular las directrices de comportamiento a su derredor es que la dimensión política de la especificidad de sitio se revela, así, como por el otro lado, se oculta cuando la finalidad de una intervención se encuentra en la reafirmación de las suposiciones ideológicas del sitio urbano. Diríamos en ese caso que la utilidad de una obra de arte público sería por antonomasia una de ocultamiento por medio de la conciliación armoniosa de antagonismos irresueltos. Se produce un montaje en el que los espacios son legitimados como accesible a todos, un espacio en esencia democrático, cuando en realidad éstos pueden ser propiedad privada o pueden, efectivamente, excluir a grupos sociales –véase los indigentes.

### **Tijuana, el escaparate hacia los *Esplendores de Treinta Siglos***

Tal vez la mejor manera de dar inicio a este apartado sea citando las palabras de Antonio Jáquez Bermúdez (1892-1977), quien fue Director General de Petróleos Mexicanos (PEMEX) y Presidente Municipal de Ciudad Juárez en donde impulsó de manera importante el sector de las maquiladoras. Cumplió también el papel de Director General del PRONAF, fue durante este período que comentó “podría suponerse que siendo vecinos del país más poderoso y rico de la Tierra, y con este intercambio tan intenso, obtendríamos grandes beneficios de orden económico”, sin embargo “la realidad es distinta; el beneficio ha sido para las poblaciones norteamericanas, con deterioro de la economía de las nuestras”<sup>605</sup>. Esta

---

<sup>603</sup> Crimp, “Serra’s Public Sculpture”, p: 55. La traducción es nuestra.

<sup>604</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 286.

<sup>605</sup> Bermúdez, *El rescate del mercado fronterizo*, p: 17.

realidad histórica de asimetrías a la que Bermúdez señaló será justo a lo que dedicaremos nuestro interés a través de un breve recorrido en torno al surgimiento del neoliberalismo y su papel en el desarrollo de la industria maquiladora en Tijuana.

Como director del PRONAF, Bermúdez concibió a Tijuana sobre todas las poblaciones fronterizas como aquella que “tiene en la actualidad mayores posibilidades de éxitos económicos”<sup>606</sup>. Ello debido a ser acaso la ciudad más visitada del mundo, la cual, a pesar de ello, para Bermúdez, ha habido muy poco interés en transformarla y poder ofrecer a propios y extraños una “ciudad limpia, material y moralmente, y con atractivos que atraigan al turismo de calidad”<sup>607</sup>. Sin embargo, como anotó Evan Ward “la orientación al consumidor de PRONAF dio paso al surgimiento del Programa de Industrialización Fronteriza (PIF)”, el cual analizaremos más adelante, y que “dio lugar a fábricas maquiladoras, donde los empleados ensamblaban partes en bienes de consumo terminados que luego se enviaban libres de impuestos a ubicaciones en los Estados Unidos”<sup>608</sup>. Si bien Tijuana fue pensada como la ciudad fronteriza más viable a rendir fruto de una inversión transformadora – importante aclarar que en referencia a su imagen-, la perpetuidad de la condición precaria fue el desenlace del advenimiento de la industria maquiladora décadas después.

Es necesario tener presente un par de elementos importantes para el PRONAF en su visión de la región fronteriza mexicana: primero, se centraba inicialmente en el embellecimiento de las ciudades fronterizas<sup>609</sup>; segundo, buscaba hacer de la frontera una “ventana de exhibición” de México, así como de sus exóticos bienes de consumo, espacios de esparcimiento y servicios<sup>610</sup>. Estos dos elementos nos resultan de suma importancia por lo que ahondaremos en ellos a lo largo de este capítulo. Por otro lado, como vimos con el caso

---

<sup>606</sup> Bermúdez, *El rescate del mercado fronterizo*, p: 63.

<sup>607</sup> Bermúdez, *El rescate del mercado fronterizo*, p: 64. Para ello, tal como Bermúdez señaló, tenemos como referente a tal búsqueda transformativa que logre detonar la capacidad de rendir éxitos económicos: el 13 de julio de 1961, día en que se firmó un convenio con el secretario de Hacienda y Crédito Público, el secretario del Patrimonio Nacional y el presidente de la Junta Federal de Mejoras Materiales de Tijuana; en cuyo convenio fueron sentadas las bases para la realización de las obras de canalización del Río Tijuana, la urbanización de los terrenos sobrantes en su lecho y la construcción de la Puerta de México. Necesario mencionar que la canalización del Río Tijuana y la construcción de la Puerta de México atañen a los contenidos respectivos de nuestro primer y segundo capítulo.

<sup>608</sup> Ward, “Finding Mexico’s Great Show Window”, p: 196. La traducción es nuestra.

<sup>609</sup> El arquitecto modernista mexicano Mario Pani -quien había diseñado hoteles, la Ciudad Universitaria, y la vitrina del consumismo de la clase media mexicana, la suburbana Ciudad Satélite en la Ciudad de México- fue contratado para realizar una propuesta de modernización de la fachada de las ciudades fronterizas. Ward, “Finding Mexico’s Great Show Window”, p: 200.

<sup>610</sup> Ward, “Finding Mexico’s Great Show Window”, p: 200. La traducción es nuestra.

de *Tilted Arc*, la idea de la ciudad bella y/o útil fue utilizada como herramienta para justificar la gentrificación de espacios sociales –que conlleva por su cuenta la expulsión de las comunidades que los habitan. En el caso de convertir a las ciudades fronterizas en una “ventana de exhibición”, diríamos un escaparate, deseamos iniciar justo un recorrido de la historia del neoliberalismo con la intención de mejor contextualizar nuestro interés en la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos*. La cual, como explicaremos, participó del montaje que usó el acervo cultural mexicano para escenificar un relato que posicionó a México como una nación posmoderna y a Tijuana como el paradigma de este nuevo relato. Para lo cual la idea del escaparate resulta oportuno, tal como lo mencionó el filósofo francés Jean Baudrillard:

El escaparate, todos los escaparates, que son, junto con la publicidad, el centro de convección de nuestras prácticas urbanas consumidoras, son también el lugar por excelencia de esta ‘operación consenso’, de esa comunicación y de ese intercambio de valores por medio del cual toda una sociedad se homogeneiza en virtud de una aculturación, una adaptación cotidiana incesante a la lógica silenciosa y espectacular de la moda. Ese espacio específico que es el escaparate, ni exterior ni interior, ni privado ni completamente público, que ya es la calle, sin dejar de mantener, detrás de la transparencia del vidrio, el carácter opaco y la distancia de la mercancía, ese espacio específico es también el lugar de una relación social específica<sup>611</sup>.

Para el ensayista y crítico mexicano Rafael Lemus entender la historia y secuelas de la implementación del modelo neoliberal resulta esencial para contextualizar el neoliberalismo como parte de un “proceso de destrucción y transformación social que, en nombre del libre comercio, demolió instituciones y comunidades, precarizó a millones y economizó todos y cada uno de los órdenes de la existencia”, así, terminó “agudizando en el camino asimetrías y antagonismos”<sup>612</sup>. Estas asimetrías y antagonismos estuvieron presentes cuando por medio de las proyecciones del artista Wodiczko sobre la estructura de la bola del CECUT en Tijuana visibilizó las historias de múltiples trabajadoras de la industria maquiladora. De tal manera, resultaría obtuso pensar en el neoliberalismo como solo un modelo económico basado en la apertura del comercio, con la desregulación de los mercados financieros, la privatización de

---

<sup>611</sup> Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras* (Madrid: Siglo Veintiuno, 2012), p: 206.

<sup>612</sup> Rafael Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo. Poder y Cultura en México*, (México, Penguin Random House, 2020), p: 9.

empresas estatales, la flexibilización de las relaciones de trabajo y la reducción de gasto público.

Lemus articuló una comprensión del neoliberalismo que consta de cuatro etapas: formación, hegemonía, expansión y crisis. En cuanto a su formación data su origen en la década de 1930 y 1940 (Coloquio Walter Lippman, 1938; Mont Pelerin Society, 1947), delineado por una serie de economistas (Friedrich Hayek, Ludwig von Mises, George Stigler, Frank Knight, Milton Friedman) dedicados a reformar y reforzar el liberalismo clásico ante la triple amenaza del fascismo, comunismo y keynesianismo. Sobre este período sería necesario contextualizar un tanto. En el período de posguerra europea, a partir de 1945, en los países centrales se construyó un Estado de bienestar generoso, eficiente, que permitió a una mayoría un nivel de vida inimaginable. El sociólogo mexicano Fernando Escalante Gonzalbo anotó cómo durante este periodo de estabilidad el régimen fiscal y el acceso al consumo masivo produjeron además una mayor igualdad material en Occidente. En resumen, el modelo keynesiano funcionaba: mediante mercados regulados, fiscalidad progresiva, intervención estatal, contratos colectivos, seguridad social y, sobre todo, políticas contracíclicas<sup>613</sup>. Por otro lado, en las periferias durante este período dominó el modelo desarrollista, por medio del cual se propugnó que la figura del Estado se hiciera cargo de promover el desarrollo, de combatir la pobreza. El modelo funcionaba en las periferias: la economía mixta, un poderoso sector público, producía crecimiento, bienestar y estabilidad social.

La hegemonía del modelo neoliberal comenzó a mediados de la década de 1960 con una fuerte presencia en departamentos universitarios (de manera relevante en la Universidad de Chicago), se equipó con nuevos *think tanks* (The International Center for Economic Policy Studies, por ejemplo), los economistas obtuvieron premios Nobel (Hayek 1974, Friedman 1976), y unos años más tarde asaltó el poder con las victorias electorales de Margaret Thatcher en el Reino Unido (1979) y Ronald Reagan en Estados Unidos (1981). Si fue durante la década de 1960 que adquirió una fuerza en el ámbito intelectual, por su cuenta Escalante señaló hacia la década de 1970 como una década de amargura, azotada por inestabilidad, desempleo, crisis económica, años de huelga, manifestaciones violentas,

---

<sup>613</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo* (México: El Colegio de México, 2015), p: 91.

empobrecimiento masivo, años de terrorismo, de exasperación social, de tensión. Acorde a Escalante “la seguridad, el ánimo confiado, optimista, de la posguerra desaparece –y despunta un mundo nuevo”<sup>614</sup>. Fue durante esta década que la imagen de Estados Unidos a nivel internacional y local sufrió una serie de impactos fuertes, los cuales alterarían la percepción que se tenía en la figura del Estado.

Es dentro de este mundo profundamente alterado que emergió una interesante paradoja si analizamos tanto a Lemus como Escalante durante este período del auge neoliberal. Si la hegemonía del neoliberalismo dio inicio durante la década de 1960, tal como señaló Lemus, su fuerza y *allure* (atractivo) era, siguiendo ahora a Escalante, un percibido aire contestatario que había sido heredado del espíritu de protestas juveniles. Su programa era, en la práctica, fundamentalmente conservador, pues incluyó varios de los temas clásicos de la derecha empresarial: libre mercado, control de déficit, reducción de gasto social, sin embargo “en los años setenta y ochenta es un movimiento de oposición, rebelde, enemigo del orden establecido, un movimiento de protesta contra el Estado, contra la burocracia, los sindicatos, la clase política, contra todos los parásitos del sistema de posguerra”<sup>615</sup>.

En el caso de México, los últimos años de la década de 1960 representaron un momento crucial para el modelo desarrollista mexicano siendo también tiempos de agitación social, protestas contra la injusticia de los órdenes político y económico existentes. Para principio de la década de 1960, signos de un declive económico contribuyeron a la impresión general de que “los años relativamente pacíficos y prósperos del período de posguerra habían llegado a su fin y que algo iba a tener que cambiar”<sup>616</sup>, lo cual señaló a un sentimiento compartido a nivel nacional e internacional en el caso de México. Sin embargo, y como lo veremos, este espíritu de rebeldía asociado al neoliberalismo se tornaría hegemónico.

Sobre su expansión, Lemus anotó que con la caída de los regímenes comunistas y el aceleramiento del proceso globalizador, la razón neoliberal ya firmemente alojada en una serie de organismos financieros internacionales, se impuso alrededor del mundo,

---

<sup>614</sup> Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, pp: 93-95. En Europa se vivió la crisis petrolera de 1973, lo cual llevó al primer ministro británico, Edward Heath a declarar el estado de emergencia cuatro veces entre 1970 y 1974; en Gran Bretaña hubo un millón de desempleados, una inflación del 14%, aunado a ello se encontró el terrorismo del Ejército Republicano Irlandés, en Italia actuaron las Brigadas Rojas, en Alemania la Fracción del Ejército Rojo de Andreas Baader y Ulrike Meinhoff, en España son ETA, el FRA.

<sup>615</sup> Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, p: 104.

<sup>616</sup> Sarah L. Babb, *Proyecto: México: los economistas del nacionalismo al neoliberalismo* (México: Fondo de cultura económica, 2003), p: 149.

reorganizando las relaciones económicas al interior de las naciones, así como difundió sus principios más allá del ámbito económico. Habría que añadir la importancia del papel que jugó Chile en su expansión mundial, tal vez el primer “laboratorio del neoliberalismo”<sup>617</sup>. Bajo la influencia de una serie de intelectuales chilenos estudiados en Estados Unidos, específicamente en la Universidad de Chicago a partir de la década de 1950 –de ahí su título de los “Chicago Boys”-, se articuló un programa neoliberal chileno desde la década de 1960<sup>618</sup>.

Resulta pertinente mencionar que en el caso de México también se puede apreciar una importante influencia foránea que moldeó la percepción de la relación de y con el Estado. Contrapuesta a la escuela de economía de la Universidad Autónoma de México (UNAM) – la cual ha tenido históricamente una tendencia de izquierda-, el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) emergió como una alternativa a esta postura. Para las décadas de 1960 y 1970, el programa de economía del ITAM se americanizó por completo. La fuente de ésta no fueron los empresarios que financiaron la institución y se sentaron en su Consejo Directivo sino los mexicanos del banco central. El Banco de México constituyó una sub-clientela profesional dentro del Estado mexicano que proporcionó recursos al ITAM suministrándole profesores y contratando a sus graduados. Los nuevos modelos extranjeros transmitidos en el ITAM se debieron principalmente a la influencia del banco. De este modo el ITAM se constituyó como un terreno fértil en donde cultivar estas teorías foráneas<sup>619</sup>. Con ello confirmaremos que la Universidad cumplió un papel importante en la hegemonía de la teoría neoliberal, así como en su implementación.

---

<sup>617</sup> Para la reunión de la Mont Pelerin Society de 1981 en Viña del Mar, hubo elogios de sobra para Chile debido a su adopción del modelo neoliberal –influido entre otros por Milton Friedman-, culminando en el así llamado “Milagro chileno”. Tan solo un año después del milagro las empresas chilenas se habían endeudado fuertemente, las privatizaciones habían producido una espiral especulativa, la liberalización comercial había producido un déficit en la balanza de pagos. Como otros países periféricos Chile tuvieron que recurrir a préstamos del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI), los cuales exigieron a cambio el compromiso de normalizar la propiedad de bancos y acelerar la privatización de las empresas públicas restantes.

<sup>618</sup> En los años cincuenta el gobierno estadounidense inauguró un programa de becas para favorecer la modernización de los estudios económicos en América Latina. Como parte de ese programa, en 1956 se firmó un acuerdo entre la Universidad Católica de Chile y el departamento de economía de la Universidad de Chicago, para promover el intercambio de estudiantes. La fundación Ford concedió para eso un financiamiento de 750,000 dólares, durante diez años. En las décadas siguientes se formaron en Chicago más de 150 estudiantes chilenos, entre ellos: Patricio Ugarte, Julio Chaná, Alvaro Bardón, Carlos Massad, Jorge Cauas. Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, p: 108.

<sup>619</sup> Babb, *Proyecto: México*, pp: 188-189.

Lo que condujo a su crisis, la que Lemus asimiló al colapso financiero de 2008, con su devastadora secuela de derrumbes nacionales (Islandia, Grecia, Ucrania, Argentina, España, etc.), la cual terminó de demoler la ya muy gastada reputación del neoliberalismo, al mismo tiempo que desató una serie de movimientos políticos y sociales que opusieron una abierta resistencia en su contra. Escalante por su cuenta comentó que la crisis quedó como advertencia de lo que no debe suceder de nuevo, ello nos llama la atención, principalmente debido a que la década de 1980 estuvo permeada por la “oleada de la memoria y de su alter ego, más visible y tangible, el patrimonio: patrimonio que es preciso proteger, catalogar, valorar, pero también volver a pensar. Se erigieron monumentos conmemorativos, se renovaron y multiplicaron los museos grandes y pequeños”<sup>620</sup>. Como veremos con mayor detalle adelante, el monumento etimológicamente significa “advertir” o “recordar”, de ahí que la abierta indicación al advertir propia de un momento de crisis pudiera apuntar en parte al auge de la monumentalización a la que Hartog apuntó; no obstante, también nos parece interesante el papel que los monumentos desempeñaron en la propagación del modelo neoliberal en su reformulación de la función del arte público, la idea, así como nuestra relación con el espacio y el tiempo –que también veremos en mayor detalle. Aquí hay posiblemente otro antecedente a considerar para esclarecer la importancia en la instrumentalización de los monumentos y del espacio a su derredor.

Hay una figura central a la paradoja que resulta del modelo neoliberal –una que emana de una contradicción en los términos de su retórica y la realidad concreta de su funcionamiento–, nos referimos a la del Estado. Lemus apuntó a como ahora el mercado y sus necesidades adquieren primacía sobre todas las esferas. Si antes el Estado se fundamentó bajo una lógica que perseguía ante todo el fortalecimiento de sí mismo, a partir de la década de 1980 comenzó operar bajo un principio que afirmaba que todo, aun el Estado, debe acotarse y restringirse para permitir “el libre juego del mercado”<sup>621</sup>. El geógrafo marxista David Harvey anotó sobre el Estado neoliberal que éste debería “favorecer unos fuertes derechos de propiedad privada individual, el imperio de la ley, y las instituciones del libre

---

<sup>620</sup> François Hartog, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), p: 25.

<sup>621</sup> Desconocemos si el autor lo hace con esta intención, pero nos resultó interesante su modo de expresar esta transformación, siendo que evoca claramente la postura kantiana que definió a la belleza como el libre juego de las facultades y, como ésta, se relaciona con el conocimiento y finalmente atribuye a la belleza una universalidad. Véase Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Losada, 2005).

mercado y del libre comercio”, añadió que “estos son los puntos de acuerdo considerados esenciales para garantizar las libertades individuales”<sup>622</sup>, las cuales veremos son esenciales para entender las consecuencias del modelo neoliberal sobre el nuevo papel del Estado<sup>623</sup>.

En el papel, el neoliberalismo desconfía del Estado y aboga por su abatimiento. En los hechos, necesita del Estado a cada paso: para crear y mantener sus propias condiciones de existencia, para abatir las redes de seguridad social del Estado mismo, para dinamitar sindicatos, para precarizar la fuerza de trabajo, para sofocar las alternativas<sup>624</sup>.

Pero, si bien Lemus apuntó a la década de 1980 como un punto de referencia al cual señalar el arraigo del modelo neoliberal en su transformación de políticas de variada índole –insistimos en que no puede ser pensado estrictamente en términos económicos, sin por ello negar la fuerte influencia que ésta esfera tiene sobre la vida humana en su entorno social-, también debemos tener presente que ha sido un fenómeno a nivel mundial, por ello quisiéramos elaborar con mayor precisión un posible punto de referencia para su implementación en México y Estados Unidos. La versión más oficial y aceptada es aquella que afirma que dio inicio el primero de diciembre de 1982, día en que José López Portillo abandonó la presidencia de la República en medio de una severa crisis económica y Miguel de la Madrid Hurtado, junto con una nueva generación de políticos y tecnócratas, asumió el poder ejecutivo. Acorde a otra versión fue a finales de la década de 1970, menos por circunstancias internas que por presiones externas, una vez que el gobierno estadounidense, el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial deciden condicionar los préstamos y las renegociaciones de la deuda a cambio de una primera serie de reformas de liberalización económica que llamaron “Programas de Ajuste Estructural”, los cuales imponían los preceptos neoliberales de: disminución del gasto público, reducción de déficit, control de inflación, privatización de activos públicos, apertura comercial<sup>625</sup>.

Otro relato plantea que el neoliberalismo no despunta en México sino hasta finales de la década de 1980, cuando los ajustes estructurales implementados por la administración de De

---

<sup>622</sup> David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Ediciones Akal, 2015), p: 73.

<sup>623</sup> Harvey apuntó a la paradoja que implica una intensa intervención y gobierno por parte de élites y de “expertos” en un mundo en el que se supone que el Estado no es intervencionista. Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p: 79.

<sup>624</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 12.

<sup>625</sup> La socióloga Sara Babb anotó que la década de 1970 fue una década de préstamos inmoderados de los bancos internacionales y los inversionistas extranjeros, de deudas externas inmoderadas en América Latina y en otras partes del Tercer Mundo. Babb, *Proyecto: México*, p: 161.

la Madrid han tenido efecto y se inaugura, ya con Carlos Salinas de Gortari en la presidencia, la etapa de las “reformas institucionales”, así como las negociaciones para la firma de un tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá. Si bien estas tres versiones apuntan a un origen posible para el neoliberalismo en México, podemos pensar que el decaimiento del “Milagro mexicano” –así como el “milagro chileno”- cumplió ese papel.

Mientras que estudiantes radicales cuestionaban la justicia de un sistema que promovía el crecimiento económico a costa de desigualdad, marginalización y exclusión política crecientes, dos presidentes sucesivos [Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo] buscaron resolver los problemas de la disminución de la legitimidad y una economía laxa a través de deudas para financiar el gasto y otras medidas populistas<sup>626</sup>.

En el caso de Estados Unidos, deseamos señalar a la década de 1970, debido al importante antecedente que establece con respecto a una crisis en la percepción del papel del Estado, la confianza en él, así como el nivel de corrupción que será asociado a éste a raíz de una serie de eventos que desencadenaron una profunda falta de fe en sus instituciones.

Una vez en la presidencia Reagan intensificó el proceso de desregulación que había sido iniciado años antes por el presidente Jimmy Carter. Entre 1979-1982 fueron suprimidas las regulaciones del transporte, de autobuses, ferrocarriles, petróleo, telecomunicaciones. Escalante señaló que la genuina preocupación de Reagan fue la disminución de impuestos en un intento por reactivar la economía, la cual había iniciado años antes, sin embargo, con Reagan adquirió un nuevo impulso. Se propuso como pieza clave del programa económico lo que sería llamado “economía enfocada en la oferta” (*supply-side economics*). Su idea de partida consistió en suponer que el keynesianismo había errado al intentar incidir sobre la demanda agregada mediante dinero, gasto, empleo público, por lo que era necesario cambiar el enfoque hacia la oferta, o sea, en la capacidad productiva de la economía. En otras palabras crear condiciones favorables para que los empresarios invirtieran más, produjeran más: aumentando la oferta. Asimismo, Escalante anotó que la justificación teórica de las medidas neoliberales de Reagan fue que “si los ricos tienen más ingresos, mayores ganancias, y pueden acumular más dinero, podrán invertir más, y de ese modo crearan empleo, aumentara la producción, y finalmente todos saldrán ganando”<sup>627</sup>. El nombre que esta teorización recibió

---

<sup>626</sup> Babb, *Proyecto: México*, p: 191.

<sup>627</sup> Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, p: 127.

fue “efecto de filtración” o de “goteo”, ello debido a que la idea giró sobre la presuposición de que al construir condiciones que favorecerían el aumento de riqueza de los empresarios el excedente terminaría por gotear hacía abajo, beneficiando a aquellos situados en la parte inferior de la jerarquía económica. En palabras de Harvey, bajo la premisa de “que ‘una fuerte ola eleva a todos los barcos’, o la del ‘goteo’ la teoría neoliberal sostiene que el mejor modo de asegurar la eliminación de la pobreza es a través de los mercados libres y del libre comercio”<sup>628</sup>. Sin embargo, esto no fue así. La desigualdad que produjo el contexto de condiciones de favorecimiento al enriquecimiento de unos por sobre otros terminó por legitimar que la desigualdad era, en realidad, favorable, al menos para aquellos quienes se verían beneficiados por el ajuste de las reglas a su favor. En las décadas posteriores, como consecuencia de los beneficios fiscales, creció el producto interno de los Estados Unidos, y aumentó la riqueza de manera significativa del 10% más rico, los ingresos del siguiente 20% aumentaron también (aunque en menor medida), mientras los del 40% más pobre de la población no aumentó en absoluto. En palabras de Reagan, deberíamos abrazar la “magia del mercado”<sup>629</sup>.

Es en este sentido que dos figuras importantes cumplieron un papel esencial en la propagación de esta aceptación de la “magia del mercado”, el cual únicamente puede realizarse bajo la libertad económica y bajo incentivos individuales. Tal como anotó Harvey “el gobierno de la mayoría se ve como una amenaza potencial a los derechos individuales y a las libertades constitucionales. La democracia se considera un lujo, que únicamente es posible bajo condiciones de relativa prosperidad”<sup>630</sup>. Nos referimos al Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, y su “Plan de Ajuste Estructural” como condicionamiento al otorgamiento de créditos económicos. De hecho fue en 1982, durante el mandato de Reagan, que James Baker, secretario del Departamento del Tesoro, infundió nueva vida al FMI cuando tuvo que enfrentarse a la potencial quiebra de México y a las graves pérdidas que sufrirían entonces los principales bancos de inversión de la ciudad de Nueva York que

---

<sup>628</sup> Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p: 74.

<sup>629</sup> Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, p: 129.

<sup>630</sup> Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p: 75.

sostenían la deuda de aquel país. Baker utilizó el FMI para imponer un ajuste estructural en México y proteger a los banqueros neoyorkinos del impago<sup>631</sup>.

Como veremos, incluso tras haber expuesto diferentes momentos de pertinencia para comprender su arribo a inSITE 2000, hay una abundancia de aristas que de algún modo también serían eficaces para comprender un fenómeno como el neoliberalismo, tanto en su dimensión particular en México. Por ello, consideramos que es pertinente considerar que si bien tuvo un papel e importancia global, las condiciones particulares de cada sitio y los actores involucrados lo hace un fenómeno difícil de homologar bajo una genealogía rectilínea, total, teleológica –tal como el neoliberalismo en su dependencia del mercado como entidad abstracta trataría a todos los casos de su implementación. De este modo deseamos dar paso a un abordaje de lo que la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos*, el cual nos servirá de referente al manejo del legado histórico-cultural de México como herramienta hermenéutica, cuya maleabilidad interpretativa continúa permite releer el pasado de México de acuerdo a las necesidades políticas y económicas de un período específico, en nuestro caso, el período que coincidió con la década de 1990, y que encontró en la exposición un importante antecedente a la firma del TLCAN. Ello lo haremos destacar al contextualizar el modo en que las exposiciones *Veinte siglos de arte mexicano* y *México, Esplendores de Treinta Siglos* efectivamente hicieron uso del pasado para servir a los intereses dominantes de su tiempo. Para Harvey el PRI, el sistema único, “hizo aguas de manera progresiva, e hizo, incluso, que buena parte de la nación se volviese contra el Estado a raíz de las reformas neoliberales adoptadas durante la década de 1990”<sup>632</sup>.

Es en este espíritu que, si como desarrollamos el capítulo anterior, *Veinte siglos de arte mexicano* posicionó a México como un país moderno ante los ojos del mundo, *México, Esplendores de Treinta Siglos* dio la espalda a esta interpretación del pasado con la finalidad de re-interpretarlo para posicionar al país ya no como una nación moderna sino como una posmoderna y receptiva al neoliberalismo, a los tratados de comercio internacional, al recibimiento de industria interesada en explotar el recurso de mano barata, desregulación del

---

<sup>631</sup> Harvey, señaló que el hábito de intervenir en el mercado y de rescatar a las instituciones financieras cuando les acucian los problemas no puede conciliarse con la teoría neoliberal. La inversión imprudente debería castigarse con la pérdida de dinero por parte de los prestamistas, pero el Estado hace a éstos en gran medida inmunes frente a las pérdidas. La teoría neoliberal debería advertir “prestamista, ten cuidado”, pero la práctica dicta “prestatario, ten cuidado”. Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, pp: 83-84.

<sup>632</sup> Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p: 94.

funcionamiento de las empresas privadas, precarización de las condiciones de vida de sus trabajadores –incluso antes que ciudadanos.

Para los interesados, *México, Esplendores de Treinta Siglos* presentó una visión histórica que soportaba y legitimaba narrativas como la de Tijuana, laboratorio de la posmodernidad. Nuestro interés en la exposición será que fue el filtro a través del cual nuestro abordaje al neoliberalismo sea esclarecido, que encuentre una fluida transición a nuestro análisis de inSITE 2000 y nuestra crítica al modelo retórico de su organización, su abuso de las metáforas en su distanciamiento de la importancia del emplazamiento físico, su clara influencia de modelos internacionales propios de la década de 1990, así como el debatible uso del “laboratorio” para explicar lo que los artistas, curadores, organizadores, hicieron en nombre de la comunidad. Barr Jr., junto con su equipo en el MoMA, ayudaron a sentar las bases de un precedente que sería utilizado décadas después, México aprendió del modelo estadounidense –en sus colaboraciones para llevar a cabo exposiciones de ambos lados de la frontera que los separa-, un modelo de exhibición de artefactos culturales perpetuamente abiertos a la resignificación, una herramienta poderosa en el posicionamiento de su legado histórico en el escaparate donde es expuesto como mercancía. Que, como veremos, encontró en Tijuana ese escaparate, la así llamada “ventana de México”, por medio de la cual invitó a los interesados a merodear y disfrutar de un muestra sin compromiso<sup>633</sup>.

El 10 de octubre de 1990 se inauguró en el Museo Metropolitano de Nueva York la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos*, hasta el momento la exposición más grande albergada por el museo. A penas al atravesar las puertas, los visitantes eran recibidos por una enorme cabeza olmeca de cinco y media toneladas. Una vez dentro de la exposición, más de 400 piezas (códices, vasijas, muebles, joyas, mitras, cálices, retablos, pinturas, grabados, esculturas) repartidas en 25 salas se exhibieron con la intención de mostrar que México tenía, al menos, treinta siglos de existencia. Lemus enfocó el relato curatorial con el cual el visitante era recibido, siendo que éste funcionó para contextualizar, enmarcar diríamos, la experiencia de lo que se estaba por presenciar una vez adentro del espacio consagrado a la exhibición. La Venta, uno de los centros de la civilización olmeca, fue trasladada más de 2,000 años a Nueva York, según los lienzos de Rufino Tamayo de 1940. El evento contó con un pesado catálogo de 719 páginas.

---

<sup>633</sup> Véase el primer capítulo de esta tesis.

Resulta esencial para comprender más a fondo la importancia de este evento que fue montada durante las negociaciones del TLCAN. La exposición fue “una millonaria operación de *rebranding* nacional”<sup>634</sup>. Este acto de *rebranding* al que Lemus señaló hizo uso del patrimonio cultural mexicano, tantas veces manipulado y exhibido, para proyectar la imagen de una nación lista para su inserción en el mercado global: abierta, amigable, multicultural, posmoderna y fácilmente colonizable. Hay aquí una similitud importante entre la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos* e inSITE como evento binacional: la importante participación de iniciativa privada e institucional en el financiamiento del evento<sup>635</sup>.

En el caso de la exposición su historia inició dos años antes y es protagonizada en principio por Emilio Azcárraga Milmo, presidente de Grupo Televisa, la cadena de televisión más importante de México. Fue él, junto con su esposa Paula Cusi, quien presentó la idea de una exposición sobre la cultura mexicana a Philippe de Montebello, director del Museo Metropolitano. Quien, por su parte, fue el responsable de establecer en California la fundación Friends of the Arts of Mexico con el supuesto propósito de desarrollar una apreciación del arte y la cultura mexicana en el mundo. Para este propósito, de Montebello, entonces bajo la sombrilla de la Fundación de Investigaciones Sociales, reunió a las seis empresas que, junto con Televisa, financiaron gran parte del proyecto. Una vez asegurado el proyecto junto con el financiamiento de éste, el entonces presidente Miguel de la Madrid Hurtado encargó al escritor e intelectual mexicano Octavio Paz y al arquitecto y urbanista mexicano Pedro Ramírez Vázquez –que como vimos construyó el CECUT-, iniciar a acordar con los directivos y curadores del museo las características de la exhibición. Una vez que Salinas de Gortari tomó la presidencia de la nación, el proyecto adquirió una nueva dimensión; se volvió asunto del Estado<sup>636</sup>.

Lemus añadió que no bastaba con insertarse materialmente en los circuitos del mercado global, sino que fue necesario hacerlo también simbólicamente, así el Estado mexicano debió construir una imagen-nación de fácil consumo y circulación, una capaz de hacerse notar en

---

<sup>634</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 59.

<sup>635</sup> La siguiente información fue tomada del anterior citado libro de Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, pp: 59-91.

<sup>636</sup> Con la finalidad de gestionar y promover con mayor eficacia la nueva imagen nacional en el extranjero es que en los primeros días de la administración de Salinas de Gortari (el 7 de diciembre de 1988) se fundó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Hemos de enfatizar su importancia, ya que fue una figura central en las distintas ediciones de inSITE por parte de México.

el competido mercado global de imágenes-nacionales. Para ello la exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos* cumplió el papel de adaptar el país a las demandas estéticas de un mercado listo para consumir los nuevos nacionalismos. Para ello, dicha exposición fue una “suerte de laboratorio narrativo, un taller en el que el Estado mexicano, importantes grupos empresariales y distintos agentes culturales [intentaron] curar un nuevo relato de legitimación nacional”, pues dentro de la actual coyuntura el viejo relato de legitimación nacional (el nacionalismo revolucionario) “no sirve más al Estado, no ya cuando éste se empeña en la conversión neoliberal del país”<sup>637</sup>.

Acorde a este nuevo relato esbozado en *México, Esplendores de Treinta Siglos* el conflicto político, social y cultural fue eludido. Opuesto a lo que se presentó en la exposición de 1940, las obras no giran alrededor de los grandes acontecimientos históricos, sino todo lo contrario: la Conquista y la Independencia, la Reforma y la Revolución fueron sistemáticamente disminuidas, en su lugar, se privilegiaron obras y representaciones de los períodos intermedios de paz y estabilidad. Por lo tanto, hay una significativa diferencia entre ambas exposiciones en la visión de la historia de México que buscó proyectar hacia el exterior. Ello lo confirmó el propio relato curatorial en el que “no hubo colonia (sino virreinato) ni opresores externos o internos de importancia, y los períodos de opresión política (como la dictadura de Díaz) fueron, sobre todo, momentos de feliz fecundidad artística”<sup>638</sup>. Si la posmodernidad es entendida en parte como la desilusión ante los grandes relatos teleológicos de la modernidad, con sus creencias utópicas en un futuro venidero entregado a la razón, el relato de la exposición de 1990 dejó claro su separación del que inspiró exposiciones internacionales previas.

Ahora, en tiempos de globalización y discursos multiculturales, el reto es presentar al país como un espacio diverso, lúdico, abierto al tráfico de seres y saberes y objetos. Para ello, las asimetrías sociales deben ser diluidas, no así la diversidad étnica y cultural del país. Los desencuentros con el extranjero deben ser omitidos, no así el permanente intercambio cultural. Es decir: la exposición se obstina en convertir una y otra vez la diferencia en diversidad, y el conflicto en contacto. El mundo prehispánico: un amasijo de culturas. La

---

<sup>637</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 70.

<sup>638</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 80.

colonia: una fiesta barroca. El siglo XIX: una sucesión de estilos y escuelas en diálogo con Europa. El siglo XX: la constelación de formas y figuras que la Revolución produce<sup>639</sup>.

Bajo este nuevo modelo de nación posmoderna, “Tijuana se asoma aquí, implícitamente, como el paradigma de la nación entera”, junto con Nueva York uno de los laboratorios de la posmodernidad, siendo una ciudad que “dada su ubicación geográfica y su dinámica social, sería un espacio liminar entre ciertas divisiones binarias, un tercer espacio en que se producirían incesantes hibridaciones culturales”<sup>640</sup>. Como veremos más adelante, la metáfora del laboratorio para la década de 1990 empezaba a tener una presencia importante en el mundo del arte internacional, un mundo al que Tijuana entraría con el ascenso que vendría tras la exposición de las condiciones de precariedad propias de una joven ciudad que hace frontera con el estado más rico del país más poderoso del mundo –y las inherentes asimetrías que esa relación promueve. ¿Será acaso sorprendente que Tijuana se convertiría en el laboratorio de un evento binacional de gran envergadura cuatro años después del inicio de la exposición que vio a México convertirse discursivamente en una nación posmoderna, en preparación para la firma de tratado de comercio que coincidiría con inSITE94?

### **Entre Maquiladoras, Mercado y Metáforas**

El término maquiladora es casi sinónimo de Tijuana y el cual hace referencia a las operaciones de producción realizadas por compañías transnacionales por medio de sus plantas de montaje, realmente no es del todo apto al origen etimológico de la palabra. Derivado de *maquila*, palabra de origen árabe, era utilizado en relación con la actividad de la molienda, específicamente la porción del grano que correspondía al molinero a cambio de su servicio<sup>641</sup>. A partir de esta definición, podemos, de primer momento, encontrar una similitud con lo que conocemos por maquiladora en la medida –téngase presente que *makilah* en árabe significa medida-, de que maquilar significaría tanto el acto de medir como de cobrar la maquila. Así, la versión actual de la maquiladora se beneficia de la explotación de la

---

<sup>639</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 86. Lemus anotó como al final del texto de Octavio paz para la exposición es otra la figura femenina que sirve de *metáfora* de la nación: la Virgen Guadalupe. Es ella la que aparece aquí –así como Frida Kahlo al final de la exposición- como una figura de reconciliación y como símbolo ya no de la diferencia e infranqueabilidad de la nación sino de su sincretismo y mestizaje, elementos clave en esta nueva representación posmoderna del país.

<sup>640</sup> Lemus, *Breve Historia del Neoliberalismo*, p: 86.

<sup>641</sup> Geografía e Informática (México) Instituto Nacional de Estadística, *El ABC de la estadística de la industria maquiladora de exportación* (Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2001), p: 1.

materia prima de dos maneras: primero, al traer la maquinaria y la infraestructura requerida para el ensamblaje de materiales que tras ser ensamblados son exportados para ser vendidos en su nueva fase como productos de consumo. De este modo, tal como el molinero cobra su porción de la molienda, el empresario absorbe en este caso el excedente que implica la porción que llamamos plusvalía sobre la labor obtenida a raíz del trabajo de otros. Debemos reconocer que la materia prima sobre la que se trabaja no posee un valor mayor al que obtiene tras la labor de quienes llevan a cabo el proceso transformativo de esta en el producto final – de lo contrario el proceso de ensamblaje resultaría absurdo.

Puede pensarse que existe un vestigio de conexión entre la maquila y la industria maquiladora, sin por ello pretender ocultar las maneras en que esta última ha creado su propia identidad y definición, que diríamos, resulta problemática en sus efectos sobre la población. El ecosistema de las comunidades que eventos como inSITE intentaron representar por medio de intervenciones artísticas basadas en modelos abstractos como laboratorios y metáforas, que asimismo encontraron un fuerte aliado en la prensa, totalmente dispuesta a romantizar la disímil relación entre ambas ciudades por medio de otra metáfora más. Una nota de prensa en medio anglosajón aseveró precisamente que:

Tijuana se encuentra en medio de un florecimiento artístico que ha llamado la atención de ejecutivos de televisión y curadores de museos desde Nueva York hasta Tokio. Artistas de todo tipo están reimaginando la cultura híbrida de Tijuana que existe entre el brillo de San Diego y la vida de fábrica que Diego Rivera podría haber pintado<sup>642</sup>.

La conexión entre maquiladora e inSITE no es tan irreverente como parece de primer momento, siendo que ambas hicieron, a su modo particular, uso de materia prima preexistente (mano de obra barata y condiciones sociales precarias) para exportar internacionalmente un producto consumible utilizando a Tijuana como fuente constante de contenido. Sin embargo, para mejor esclarecer ello, deseamos realizar un rastreo histórico que permita a nuestros lectores tener un panorama más completo de los procesos que conllevaron al arribo de la industria maquiladora a la región fronteriza de México.

Como señaló el historiador Lawrence Douglas Taylor Hansen, las raíces de la industria maquiladora en México se remontan mucho antes del arribo del Programa de

---

<sup>642</sup> Sara Schafer, “The World’s New Cultural Meccas”, *Newsweek* (Estados Unidos), septiembre, 2002, p: 56. Traducción es nuestra.

Industrialización Fronteriza en 1965, sino que pueden figurarse al sexenio de Lázaro Cárdenas y su política de integración nacional. Fue en esta década que el gobierno mexicano intentó fomentar el desarrollo económico e industrial de la región fronteriza superior a través de distintos programas. Uno de ellos fue el de los perímetros libres<sup>643</sup>. El cual convirtió inicialmente a Tijuana y Ensenada –antes de su expansión en 1935 y 1939- en distritos con derecho a importar bienes extranjeros sin el pago de aranceles. También habría que mencionar la impronta que resultó de la Segunda Guerra Mundial, la cual trajo consigo la demanda por materia prima y mano de obra mexicana para abastecer las propiedades agrícolas y las fábricas de Estados Unidos. Ello fomentó un exponencial crecimiento demográfico de las ciudades fronterizas. Es menester también incluir la influencia que ejerció en este proceso la Asociación de Ciudades Fronterizas –organización bilateral formada por cámaras de comercio de Estados Unidos y México- la cual fungió bajo el propósito de presionar a los gobiernos para propiciar el mejoramiento de los negocios en las regiones fronterizas<sup>644</sup>. Debemos reiterar la importancia que tuvo de la creación hacia fines de la década de 1960 bajo el mandato del presidente Adolfo López Mateo (1958-1964) del proyecto que Antonio J. Bermúdez denominaría Programa Nacional Fronterizo (PRONAF). Cuya visión fue la de promover el desarrollo económico y social en las regiones fronterizas de México y “transformarlas en una especie de *vitrina* [insistimos en escaparate] para los visitantes extranjeros, así como fomentar vínculos económicos y sociales más estrechos con el resto del país”<sup>645</sup>.

Bermúdez renunció a la dirección del PRONAF a fines de 1965, el programa fue suspendido después de 1971 durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). Taylor Hansen afirmó que a pesar de los escasos logros del PRONAF, sirvió como base para su

---

<sup>643</sup> Como antecedente en 1881, los comerciantes y mineros de Real del Castillo querían una zona de libre comercio dependiente de Ensenada para promover el desarrollo y mantener la Aduana de Tijuana abierta al comercio terrestre. Bajo la presidencia de Porfirio Díaz, la idea se expandió por el norte de México entre 1885 y 1891. De 1887 a 1891, se incluyó a Baja California, solo para perder el estatus de zona de libre comercio en 1904, cuando parecía que el programa no cumplió con sus objetivos, debido a una tendencia a aumentar el costo del comercio debido a la regulación excesiva. T. D. Proffitt, *Tijuana: the history of a Mexican metropolis* (San Diego: San Diego State University Press, 1994), p: 222.

<sup>644</sup> José Gabriel Rivera Delgado, “Ciudad Industrial Otay”, *El Mexicano* (México), 6 de abril de 2002 en Archivo Histórico de Tijuana (AHT), fondo archivo vertical, exp. 4.239.

<sup>645</sup> Lawrence Douglas Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, *Comercio Exterior*, Vol. 53, núm. 11, noviembre de 2003, p: 1048. El programa de PRONAF fue financiado por la Secretaría de Hacienda y lo administró Nacional Financiera, la banca gubernamental de desarrollo.

sucesor: el Programa de Industrialización de la Frontera instaurado en 1965. Bajo este, la maquiladora tuvo su verdadera génesis debido al respectivo fin del Programa Braceros, el cual tuvo su inicio en 1942 y fue cancelado en diciembre de 1964 bajo la presión de sindicatos estadounidenses<sup>646</sup>. Algo que también destacó Taylor Hansen y que consideramos de suma importancia es que los procesos que anteceden y procuran el surgimiento del neoliberalismo, se encuentran en la observación de que el PIF fue asimismo producto del desarrollo de las zonas de procesamiento de exportación (ZPE) en Hong Kong, Taiwán, Malasia, Singapur, Filipinas y otras regiones<sup>647</sup>.

La política exterior manufacturera durante la década de 1960 fue una respuesta a la disminución de ganancias de las plantas industriales en los países desarrollados a raíz de los aumentos salariales, sobre todo en las naciones con fuerte presencia sindical (Estados Unidos como ejemplo)<sup>648</sup>. La correlación es clara si retomamos lo expuesto en nuestro abordaje del neoliberalismo: aquellas zonas en desarrollo y sin presencia sindical ofrecen mano de obra barata, la cual se traduce en un aumento en la rentabilidad de las operaciones, por lo tanto en las ganancias para las empresas. La facilidad de construir o de exportar los bienes para construir la infraestructura en esas zonas, bajo el apoyo de sus gobiernos nacionales, con la finalidad de maximizar ganancias se encuentra en la visión neoliberal del debilitamiento de fronteras físicas (espacio) que afecten la rapidez (tiempo) del flujo de la rotación del capital y son soportadas bajo el continuo proceso de innovación tecnológica<sup>649</sup>.

Ahora, la importancia de los países asiáticos manufactureros en el desarrollo del PIF y su influencia en Tijuana derivó de una visita que el titular de la Secretaría de Industria y

---

<sup>646</sup> La cancelación de este programa agravó los problemas del desempleo en las zonas fronterizas. En las principales ciudades, como Ciudad Juárez, Tijuana y Mexicali, de 40 a 50 % de la población estaba desempleada. Muchos braceros que ya no podían seguir trabajando en Estados Unidos decidieron permanecer en el norte de México, en lugar de regresar a su ciudad de origen. Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p, 1050.

<sup>647</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial inició una recomposición de las relaciones entre los países desarrollados y los países del Tercer Mundo, surgen los llamados Países de Nueva Industrialización, conformados por Hong Kong, Singapur, Taiwán y Corea del Sur, los cuales implementan un programa de industrialización basado en la manufactura de exportación, que a diferencia de los modelos de desarrollo de países como México requiere de una economía abierta. Solis, *Trabajar y Vivir en la Frontera*, p: 84.

<sup>648</sup> Geografía e Informática (México) Instituto Nacional de Estadística, *El ABC de la estadística de la industria maquiladora de exportación*, p: 1.

<sup>649</sup> Lo que remite al filósofo alemán Herbert Marcuse al rechazar la supuesta inocuidad de la tecnología, al afirmar que la toma de postura ante ella depende de las maneras en que ésta sea utilizada: sea en favor del desarrollo social o en detrimento de él. Véase Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (México: Austral, 2021).

Comercial (SIC) de México, Octavio Campos Salas, realizó al lejano oriente en 1965<sup>650</sup>. El titular de la SIC anunció en 20 mayo de 1965 de modo formal el establecimiento del Programa de Industrialización Fronterizo o Programa de Aprovechamiento de la Mano de Obra Sobrante a lo largo de la Frontera con Estados Unidos, como fue oficialmente designado. Un mes después la SIC emitió en concordancia con la Secretaria de Hacienda y Crédito Público, una serie de reglas que especificaron los términos en los que el PIF habría de operar. La materia prima y los componentes originales podrían importarse a México libre de impuestos para ensamblarse y luego reexportarse como productos terminados, siempre y cuando permanecieran en zonas francas mientras se encontraran en terreno nacional. Los bienes de capital utilizados en el proceso también podrían importarse libres de impuestos.

Una vez establecido el marco de operación bajo el cual operaría el PIF apareció la industria maquiladora, denominada de modo oficial industria en zona franca. Las maquiladoras estaban facultadas bajo permiso de la Secretaria de Gobernación para introducir en México personal extranjero requerido para el manejo y mantenimiento de las plantas. En ese momento de su formación, las operaciones de la industria quedaban restringidas a una franja de 20 kilómetros a lo largo de la línea divisoria norte con Estados Unidos y limitadas a los parques industriales administrados por el PRONAF. Asimismo las compañías estaban obligadas a rentar sus locales y el componente extranjero de su capital no habría de superar el 49% de las acciones<sup>651</sup>.

Para la década de 1970 los bienes manufacturados se habían vuelto cada vez más importantes en las exportaciones de México<sup>652</sup>. Para entender la relevancia de ello es necesario comprender las expectativas oficiales del giro hacia la industria de ensamblaje y exportación de bienes. El gobierno federal mexicano esperaba que con el tiempo las empresas maquiladoras se responsabilizaran de crear fuentes de empleo, fortaleciendo la balanza comercial del país, a través de una mayor aportación neta de divisas, así como impulsar el

---

<sup>650</sup> Campos Salas había sido invitado a visitar las plantas que numerosos industriales de Estados Unidos tenían en la región para el ensamblaje de productos destinados a los mercados del país. Apartemente Salas quedó muy impresionado con su visita, debido a que con su regreso la dependencia a su cargo comenzó a trabajar en favor del establecimiento de plantas extranjeras de ensamblaje en México. Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p: 1051.

<sup>651</sup> Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p: 1051.

<sup>652</sup> Gustavo Díaz Ordaz, *Primer Informe de Gobierno*, (México, Ediciones del Centro de Estudios Nacionales, 1965), pp: 15-16.

desarrollo y la transferencia de tecnología en el país<sup>653</sup>. Habrá que comentar que al delinear estos objetivos se agregó que “las maquiladoras no deberían ser contempladas como un signo de dependencia”<sup>654</sup>. Ahora bien, las primeras máquinas y materias primas comenzaron a llegar antes de que finalizara 1966, a partir de los siguientes tres años la industria creció de modo acelerado. En 1967 el PIF ya estaba instrumentado en su totalidad, con un total de 57 maquiladoras y 4257 trabajadores en Matamoros, Nuevo Laredo, Ciudad Juárez, Mexicali y Tijuana. Dos años más tarde el número de plantas había incrementado a 147 con un total de 17,000 trabajadores, cuya mayoría eran mujeres<sup>655</sup>.

En 1973 La Mesa de Otay, al oriente de Tijuana, albergaba tres empresas importantes que empleaban a hombres y mujeres en trabajos mal pagados. Otras 28 empresas eran maquiladoras que producían cerámica, asfalto, muebles, ropa y transistores. Para 1974, el número de empresas maquiladoras era de 516 con un número de trabajadores de 56,253<sup>656</sup>. En 1983, se trazaron planes para un parque industrial de 20,000 acres (equivalentes a 8,094 hectáreas) en Otay Mesa, San Diego, para complementar el parque propuesto de 250 acres en Tijuana. En 1985, México y Estados Unidos abrieron al tráfico el cruce fronterizo La Mesa de Otay-Otay Mesa con la creación de una segunda garita internacional, en su mayoría comercial<sup>657</sup>. De hecho, según el subtesorero de Ensenada Héctor Lizárraga Amador, se escogió esa zona de Tijuana para la creación de la Ciudad Industrial porque desde entonces se tenía contemplada la creación de una nueva garita<sup>658</sup>. La importancia de ésta para el crecimiento de la industria maquiladora en Baja California es significativa, tal como señaló la directora de la Cámara de Comercio de Otay Mesa, Alejandra Mier y Terán un año después de que abriera la garita y que coincidió con la creación de la Cámara de Comercio<sup>659</sup>. Fue entonces que en 1987 un grupo de empresarios formaron la Asociación de Industriales de la

---

<sup>653</sup> Geografía e Informática (México) Instituto Nacional de Estadística, *El ABC de la estadística de la industria maquiladora de exportación*, p: 1.

<sup>654</sup> Jorge A. Bustamante, “El Programa Fronterizo de Maquiladoras: Observaciones para una evaluación”, *Foro Internacional*, Vol. XVI, 2 (62) octubre-diciembre, 1975, p: 185.

<sup>655</sup> Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p: 1053.

<sup>656</sup> Datos de la Cámara Norteamericana de Comercio de México, *Newsletter*, Vol. II, núm. 2, (febrero de 1975).

<sup>657</sup> Proffitt, *Tijuana: the history of a Mexican metrópolis*, p: 237.

<sup>658</sup> Juan Carlos Avitia, “Era Ciudad Industrial un cerro pelón”, *Frontera* (México), julio de 1999, p: 13 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.

<sup>659</sup> Rosa Arce, “Otay Mesa desarrollo”, *Frontera* (México), 10 de agosto del 2000 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.

Mesa de Otay, bajo el propósito de resolver los problemas propios del parque industrial fundado en 1978 por la Promotora de Desarrollo Urbano de Tijuana (PRODUTSA)<sup>660</sup>.

Como podremos apreciar, muy cercano a la fecha de su creación e implementación, las regulaciones diseñadas para retener un control sobre los modos de operación y sus efectos de la industria maquiladora en México fueron siendo removidos uno por uno, hasta crear las condiciones más favorables para atraer los intereses de empresas transnacionales. Parte esencial de esta precarización se encuentra en la inestabilidad del trabajo en maquiladoras debido a la perpetua amenaza que cierren sus puertas y se muden a otro lugar cuyas condiciones de explotación sean más favorables, pues “por su propia naturaleza derivada de su función parcial en el proceso productivo industrial, la maquiladora tiene tanta estabilidad como la tengan las condiciones de explotabilidad de la mano de obra del lugar donde se establezca”<sup>661</sup>.

Asimismo el marco normativo de la maquiladora fue facilitado por el gobierno federal, cuya finalidad se ha encontrado en la de proteger los intereses del sector privado, de empresarios, de un mercado abstracto en detrimento de una población concreta que se ha encontrado desprotegida ante intereses extranjeros<sup>662</sup>. Acorde al testimonio de Ángela, mujer de 42 años con cuatro hijos, trabajadora en su momento de maquiladora “desde la primera devaluación de 1976 nos empezaron a pagar en pesos, y ya no tiene sentido trabajar las horas extras por tan poco dinero. De todos modos, estamos mucho más cansados ahora”<sup>663</sup>. Ello queda expuesto en un documento presentado por la Cámara Nacional de la Industria de Transformación (CANACINTRA) el 11 de enero de 1984, en una junta sobre la maquiladora, en ella destacan que si bien los salarios siempre se han mantenido relativamente más bajos en México que en Estados Unidos, esta tendencia fue impulsada por las recientes

---

<sup>660</sup> Boletín informativo de la Asociación de Industriales de la Mesa de Otay A.C., *Aimo Informa* Año 2, núm. 12, enero de 1998, Tijuana, B.C. en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139. El inicio de la regularización de los asentamientos a cargo de PRODUTSA dio inicio en la década de 1980, a pesar de que algunos de ellos se habían formado en la década de 1970 como consecuencia de los reacomodos forzados por las autoridades para permitir la canalización del Río Tijuana. Alegría Olazábal y Ordóñez Barba, *Legalizando la ciudad*, p: 82.

<sup>661</sup> Bustamante, “El Programa Fronterizo de Maquiladoras”, p: 187.

<sup>662</sup> Como comentó Mágina de León en relación con el auge de la industria maquiladora en la región fronteriza: “la tendencia principal, a través de la cual el gobierno mexicano ha dado respuesta a la crisis, ha sido básicamente de corte neoliberal. Las fronteras se han abierto y nuestro país se compromete cada vez más con la nueva división internacional del trabajo y con los esquemas capitalistas de intercambio comercial”. Mágina de León, “Industria Maquiladora en la Frontera: ¿factor para el desarrollo?”, *Communicare*, Año 2, núm. 9, agosto de 1990, p: 27 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 4.320.

<sup>663</sup> Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 4.

devaluaciones del peso mexicano. Sólo cabe señalar que en 1982 el salario mínimo diario equivalía aproximadamente a 9.47 dólares y para 1984 se estimaba que descendería a 4.25 dólares. Esta caída en el costo de la mano de obra se vuelve aún más importante si se considera que el insumo más intensamente empleado de la industria maquiladora es la mano de obra<sup>664</sup>.

En Tijuana “las necesidades de vivienda y la incapacidad para satisfacerla, continuaron propiciando la invasión de terrenos, lo cual repercutió en una mayor presencia en la vida urbana de los movimientos urbano-populares”<sup>665</sup>. Terrenos que suelen ser la plataforma para la autoconstrucción de vivienda, las cuales tienden a recurrir a los mismos materiales de deshecho como materiales de construcción. Cabe desatacar que desde 1960 hasta principios del siglo XXI se fue acumulando en Tijuana el mayor cementerio de neumáticos usados de México que, de acuerdo a la Secretaria del Medio Ambiente y Recursos Naturales, ascendía a los 4 millones de neumáticos<sup>666</sup>. En palabras de Teddy Cruz “mientras el ‘flujo humano’ se moviliza hacia el norte en busca de dólares, el ‘desperdicio de infraestructura’ se mueve en sentido contrario para construir un urbanismo insurgente y transfronterizo de emergencia”<sup>667</sup>. Este reciclaje, añadió Cruz, es un proceso de montaje que comienza reciclando materiales de la basura urbana de San Diego. En las viviendas precarias todo se reutiliza. Las puertas de garaje se utilizan para hacer las paredes; los neumáticos de goma se cortan y desmontan en bucles plegados, se enganchan y se entrelazan, creando un sistema que enhebra un muro de contención estable; las cajas de madera sirven de armazón para otras superficies importadas, como puertas de refrigeradores reciclados, etc.

Las sucesivas devaluaciones de la moneda, hasta la de 1994, garantizaron que el costo de la mano de obra mexicana se mantuviera competitiva en relación con el de otros países. A partir de 1983 el gobierno se volvió un importante partidario de la industria maquiladora, sobre

---

<sup>664</sup> Documento presentado por CANACINTRA en la junta sobre la industria maquiladora con el Departamento de Comercio de Estados Unidos, enero 11 de 1984 en AHT, archivo vertical, exp. 6.634, p: 14. El documento también señaló la importancia de la reducción del costo de la energía eléctrica en relación con los costos en México.

<sup>665</sup> Solis, *Trabajar y Vivir en la Frontera*, p: 95.

<sup>666</sup> Datos obtenidos de Fiamma Montezemolo, Rene Peralta, y Heriberto Yépez (eds.), *Aquí es Tijuana!* (London: Black Dog Pub, 2006), p: 149.

<sup>667</sup> Teddy Cruz, “Practices of encroachment. Urban Waste Moves Southbound; Illegal Zoning Seeps into North” en Josh Kun, Fiamma Montezemolo (eds.) *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border* (Durham & London: Duke University Press, 2012), p: 181. La traducción es nuestra.

todo como resultado de las reformas de liberalización aplicadas a la economía mexicana y en el marco de la tendencia hacia la globalización del comercio<sup>668</sup>.

Es justo enfatizar que las consecuencias del PRONAF atentaron contra los principios de aquel. Mientras el primero intentó estimular la producción y comercio de bienes mexicanos en la región fronteriza, ello no fue congruente con el establecimiento de una economía fundamentada en las exportaciones y una mayor dependencia ante el mercado internacional, así como intereses foráneos. Algo que va en contra de lo que fue expresamente declarado cuando se afirmó que la industria maquiladora no sería un signo de dependencia foránea. Si bien el PIF buscó generar fuentes de empleo tras la cancelación del Programa de Braceros, “también surgió como respuesta a la tendencia global hacia la manufactura en el exterior durante ese periodo”<sup>669</sup>, de ahí que podamos mejor apreciar el fenómeno de la industrialización fronteriza como uno que respondió simultáneamente a coyunturas nacionales e internacionales. Por lo que tener presente la manera en que intersectan nos permite valorar más ampliamente tanto el fenómeno como sus efectos históricos en la región.

Habiendo llevado a cabo este recorrido histórico sobre la emergencia de la industria maquiladora en Tijuana, sus coyunturas locales, nacionales e internacionales, quisiéramos regresar al inicio, a modo de vaivén, y reconsiderar nuestros modos de pensar el cómo se relaciona esta industria, cómo la hemos vivido en la frontera norte de México y que indicaría su etimología. Si bien podríamos acordar que hay un consenso sobre la definición de maquiladora actual que apunta a un proceso de subcontratación internacional de fuerza de trabajo en países subdesarrollados, el cual recurre a capital transnacional para así mantener su competitividad en el mercado internacional. Hemos de ser incisivos con ella en sus implicaciones de mayor consecuencia filológica e histórica.

La movilidad que caracteriza a la industria maquiladora posee varias dimensiones: la que permite el flujo de materia prima a países en desarrollo, así como de los bienes producidos al mercado, sin olvidar el de la infraestructura requerida para su funcionamiento a países en donde la posibilidad de maximizar las ganancias, mientras diametralmente provocando un mayor grado de precarización –ambos fenómenos se corresponden-, sea óptima. Sin embargo, y para nuestros intereses, hay una conexión más que quisiéramos ofrecer: el de la

---

<sup>668</sup> Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p: 1055.

<sup>669</sup> Taylor Hansen, “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, p: 1056.

metáfora. Permítasenos esclarecer esto. Metáfora, del latín *metaphōra*, cuya influencia es del griego μεταφορά; propiamente significa: “traslado”, “desplazamiento”; derivado de *metapherō* “yo transporto”. La industria maquiladora lleva a cabo una función pragmática de la metáfora, en la que todo siempre señala hacia otro, en su caso lo hace a una figura abstracta llamada mercado –pero que funciona dentro del control de la movilidad (del traslado) de cuerpos a través de espacios de exclusión. El traslado al que señala la industria maquiladora no ha sido solo el de bienes de consumo, ciertamente no al de tecnología a los países que utiliza de manera parasitaria, sino al perpetuo desplazamiento que conllevan las condiciones de vida marcadas por la precariedad.

Hay otra arista a esta vinculación, pero para ello será necesario analizar en detalle el discurso curatorial de inSITE, en la que primó el uso de la metáfora en su modo de abordar a la ciudad –desplazando la importancia que la especificidad de sitio había tenido-, así como en la revitalización de una vieja y gastada metáfora vinculada a Tijuana: la del laboratorio. Para este momento hemos abordado la cuestión del neoliberalismo y unos momentos importantes en su gestación y evolución como fenómeno mundial. Esperamos para aquí nuestro lector pueda apreciar los hilos que conectan ambos fenómenos, especialmente el papel que el arte público y el arte instalación han cumplido en y dentro de estos cambios significativos, en los cuales el traslado físico de cuerpos a través de espacios públicos es marcado por una curiosa contradicción: el espacio público es en realidad un espacio privado, uno de exclusión. Esta idea incisiva la encontramos en la *Proyección de Tijuana* del artista Krzysztof Wodiczko un perfecto ejemplo al apropiarse de “la bola” del CECUT sobre la que proyectó las historias de diferentes mujeres trabajadoras de la maquila, dando voz y recuperando el espacio para la exposición de relatos reprimidos bajo una estetización, de una “modernización” sinónimo de progreso; pero que habría de cuestionarnos ¿para quiénes?

### **inSITE 2000: Parajes fugitivos**

La cuarta edición de inSITE fue llevada a cabo del 13 de octubre del 2000 al 25 de febrero del 2001 –la inauguración oficial fue el día 13 y fue llevada a cabo en San Diego, mientras en Tijuana ocurrió al día siguiente. Con el apoyo de 27 instituciones entre Estados Unidos y México, financiado por un grupo de patrocinadores privados, gubernamentales y corporativos, contó con 30 trabajos de 33 artistas de diferentes nacionalidades (entre ellos de

Rusia, Polonia, Estados Unidos, Chile, Canadá, Brasil, México). El evento dispuso con un presupuesto de 1,800 mil dólares para su realización –con aportaciones anuales de 600 mil dólares-, cantidad de la que el 20% fue aportado por el INBA y el resto por la iniciativa privada según Carmen Cuenca<sup>670</sup>.

Para la edición se llevó a cabo la implementación de una página de internet ([www.insite2000.org](http://www.insite2000.org)) en la el público pudiera informarse del calendario y del desarrollo de los proyectos. Asimismo, contó también con dos centros de información y consulta instalados respectivamente en Tijuana y San Diego, llamados in(fo)SITE<sup>671</sup>. La documentación del evento fue realizada a través de tres publicaciones: un folleto bilingüe, una guía infantil y un catálogo de exhibición.

El cuerpo curatorial estuvo formado por Susan Buck-Morss, profesora del Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Cornell y escritora especializada en teoría política y urbanismo; por Ivo Mesquita, curador, crítico independiente y director de la Bienal de Sao Paolo; por Osvaldo Sánchez, escritor e historiador del arte y director del Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México y por Sally Yard, escritora y profesora de historia del arte en la Universidad de San Diego. Aparte de la presentación de obras, inSITE 2000 programó charlas con artistas, paneles de discusión y cuatro simposios públicos en los que participaron intelectuales como Serge Guilbaut, Mary Jane Jacob, Melson Brissac Peixoto, Cuauhtémoc Medina, Catherine David, Michael Taussig, George Yúdice y David Harvey. Cabe mencionar la reiterada presencia de programas comunitarios bajo el continuo interés por parte de inSITE en una comunicación entre los artistas y las comunidades en donde se llevara a cabo su intervención.

En la edición del 2000 hubo, como fue el caso en todas las ediciones, cambios con respecto a las ediciones anteriores, cambios que buscaron adecuarse a los tiempos del naciente siglo XXI: uno de los más relevantes fue que el evento duró 5 meses. Ello lo expresó Michael Krichman al explicar que el enfoque en arte instalación en 1994 se debió a su actualidad, mientras en 1997 se dirigió el enfoque hacia el espacio público como orientación

---

<sup>670</sup> Tania Gómez, “Auguran a inSITE ‘larga vida’”, *Reforma* (México), 21 de septiembre del 2000, p: 1 en IA.

<sup>671</sup> El de Tijuana se encontró en la sala tres del CECUT, mientras el de San Diego estuvo en Teatro Spreckles. En ellos hubo un espacio no solo de información sino de exhibición de algunos videos, un espacio de consulta sobre los artistas que participaban, acceso a libros de arte contemporáneo o relacionados con los temas que trabajaban los artistas. Jeanette Sánchez, “InSITE 2000. Convivencia artística en la frontera”, *Reforma* (México), 12 de octubre de 2001, p: 7 en IA.

de la esfera de producción artística internacional<sup>672</sup>. Para el 2000 una de las más significativas fue en su distanciamiento de la especificidad del sitio, bastión de su primera edición como evento binacional en 1994, optando por un enfoque de los procesos (*process-oriented*)<sup>673</sup> y en la producción de eventos (*event-driven*) y menos enfocado en el espacio físico<sup>674</sup>. Ello quedó totalmente claro en las palabras de la directora del evento Carmen Cuenca cuando dijo “los términos ‘instalación’ y ‘sitio específico’ que habían figurado en los programas de inSITE 92 y 94, [se cambiaron] por una investigación del espacio público, como tema a explorarse y no simplemente como un espacio para ubicar la obra”<sup>675</sup>. Mientras el director estadounidense Michael Krichman, aclaró:

Conforme las propuestas de los artistas iban llegando nos percatamos de que en inSITE2000 sería significativamente distinto a las versiones anteriores. Primeramente, las propuestas implican procesos más complejos en los que la investigación y los preparativos juegan un papel principal y la ejecución de los proyectos requiere de tecnologías avanzadas. En segundo lugar, la mayoría de los proyectos están orientados hacia el *proceso* y concluyen en *eventos* más que en obras localizadas en sitios específicos<sup>676</sup>.

Estas modificaciones nos parecen pertinentes en relación a las actitudes con respecto al espacio y tiempo, siendo que intentaremos desarrollar en lo que resta de este capítulo un análisis en torno a los modos de comprensión espacio-temporal que acontecieron durante la segunda mitad del siglo XX y que subsisten a raíz de la implementación del modelo neoliberal a nivel mundial y que se extienden más allá del campo de lo artístico (en la medida en que había una industria maquiladora que devoraba a la ciudad). Notamos ciertas similitudes entre

---

<sup>672</sup> El capítulo anterior hicimos referencia al torpedo teleológico de Alfred H. Barr Jr. y su influencia sobre el devenir del arte moderno en relación tanto a Estados Unidos y México en sus respectivos papeles como las cabezas del futuro artístico. De ahí que resultó curiosa la afirmación del director del INBA Gerardo Estrada cuando al intentar explicar el beneficio de inSITE 2000 mencionó que a través de éste “es posible comprobar que el camino señalado en el siglo XX por el muralismo mexicano, aun es vigente y que el arte público ha tomado nuevas vertientes”. “El arte en los espacios públicos. Viene inSITE2000”, *Frontera* (México), 23 de septiembre del 2000 en IA.

<sup>673</sup> La influencia de la década de 1960 y 1970 se encontró también en la inmaterialidad de las obras, así como en la presuposición del artista como un crítico cultural, tan propio en las figuras de artistas como Heligio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Ana Mendieta y otros. Collete Chattopadhyay, “inSITE 2000”, *Art Nexus* (Bogotá), febrero-marzo de 2001, pp: 82-83 en IA.

<sup>674</sup> Leah Ollman, “Losing Ground: Public Art at the Border”, *Art in America* (Estados Unidos), Mayo de 2001, p: 69 en IA.

<sup>675</sup> Blanca Ruiz, “Promoverán en inSITE2000 mayor interacción pública”, *Reforma* (México), 27 de abril de 1999 en IA.

<sup>676</sup> “inSITE: uno de los esfuerzos más importantes de colaboración binacional”, *El Mexicano* (México), 29 de junio de 2000 en IA. Las cursillas son nuestras.

la retórica institucional y curatorial por parte del equipo de inSITE 2000 con la estética relacional propugnada durante la década de 1990 principalmente a través del curador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, en lo concerniente a una reducción de escala y actitud con respecto a las vanguardias históricas que le precedieron. La legitimación del modelo de “laboratorio” para las prácticas artísticas contemporáneas –que Bourriaud concibió como utopía-, que veremos fue un concepto central para gestionar inSITE 2000. Como dijo el curador mexicano Cuauhtémoc Medina sobre inSITE 2000, éste “exploraba la frontera más bien como un espacio potencialmente *utópico de nuevos enlaces sociales*”<sup>677</sup> y, como Krichman mencionó sobre el enfoque del evento “se piensa en la región casi como un laboratorio, se espera que los artistas respondan a lo que sucede en la frontera, no tanto políticamente sino vista la región como un microcosmos”<sup>678</sup>.

Un sentimiento compartido por los organizadores, acorde a Carmen Cuenca “la región Tijuana/San Diego es un microcosmos, donde suceden cosas que repercuten y se asemejan a las que ocurren en otras partes”, por lo cual, “se incrustan en la llamada globalización y los consecuentes problemas que se derivan de ella: frontera, relación, roce”<sup>679</sup>. Este discurso de ambos directores da una apertura al tratamiento abstracto, metafórico, conceptual de Tijuana como laboratorio, una metáfora con la cual, como hemos mencionado, la ciudad tiene una historia; pero, como vimos, fue una que 10 años después de su pronunciación y celebrada aceptación fue abandonada por su original defensor: Néstor García Canclini.

“Cicatriz. Alambre. Presa. Herida. La frontera entre Estados Unidos y México sufre de una fatiga de metáforas. Tanto en el arte como en los medios de comunicación, siempre se lo compara con otra cosa”<sup>680</sup>. Así describió inSITE 2000 la curadora y escritora estadounidense Leah Ollman. Evidencia de ello se encuentra en la descripción que hizo por su cuenta la crítica de arte contemporáneo estadounidense Collete Chattopadhyay sobre los artistas que “identificaron la frontera como una metáfora de sueños y deseos, como una manifestación de

---

<sup>677</sup> Cuauhtémoc Medina, “InSITE 2000: Máscara contra extraterrestres”, *Reforma* (México), 14 de febrero de 2001, p: 14 en IA. Las cursillas son nuestras y señalan al carácter compartido del enfoque en utopías y nuevas formas sociales.

<sup>678</sup> Guadalupe Rivemar de Perrin, “Michael Krichman habla en entrevista de InSITE 2000”, *El Mexicano* (México), 19 de noviembre de 1999 en IA.

<sup>679</sup> María Luisa López, “La madurez conceptual, el reto de inSITE2000”, *Milenio* (México), 22 de septiembre del 2000, p: 56 en IA.

<sup>680</sup> Ollman, “Losing Ground: Public Art at the Border”, Mayo de 2001, p: 69 en IA. La traducción es nuestra.

una disputa internacional y como un fenómeno amenazante asociado con la vigilancia, el miedo psicológico e incluso la muerte”<sup>681</sup>.

La crítica recurrente a inSITE de que las obras artísticas expuestas rara vez hacen justicia a la realidad social de los espacios que intervinieron resuena al momento de reflexionar en torno al agotamiento de la fuerza metafórica con la cual se ha intentado referir a Tijuana a través de las distintas ediciones de inSITE. Pareciera que para referirse a la ciudad siempre sea necesario crearse una “Tijuana” personal, un significante flotante que remita y moldeé al significado que cada artista le ha asignado desde su percepción subjetiva y cuya representación puede posteriormente consolidarse como objetiva y como dominante, en su modo de naturalizar y esencializar un modo de ver y ser que articula un orden imperante, jerárquico, y, por lo tanto, asimétrico.

Podemos claramente apreciar una apuesta por un arte público más conceptual que objetual en la edición 2000 de inSITE. Atrás quedaron las “instalaciones y ambientaciones, o la intervención de los espacios con objetos artísticos, como la ranfla de Betsabeé Romero en la colonia Libertad o el Caballo de Troya de Marcos ERRE, que fue visto por más de 8 millones de personas”<sup>682</sup>. En palabras del curador Osvaldo Sánchez el arte se concibió “como una forma de conocimiento y un medio de comunicación capaz de activar formas de participación del público en lugares no convencionales. Lo artístico, al desplazarse de lo estético, ha adquirido un mayor compromiso cultural, sociológico y antropológico”<sup>683</sup>. Añadió que en inSITE 2000 “les interesó más el proceso creativo de los proyectos que el producto final, que no será una obra de colección ni museográfica”, sin embargo en tanto subsisten como documentación que siguió sin desmitificarse tanto en el mito del genio y la “calidad” de la obra de arte, tanto como se ha fetichizado la presencia documental de un pasado que se aglutina en un presente perpetuo. La confluencia entre lo conceptual y la

---

<sup>681</sup> Chattopadhyay, “inSITE 2000”, febrero-marzo de 2001, pp: 83-84 en IA. La traducción es nuestra,

<sup>682</sup> Virginia Bautista, “Apuestan por lo conceptual”. *Reforma* (México), 21 de octubre del 2000 en IA. El término ranfla es un anglicismo utilizado para referirse a un automóvil, normalmente viejo. Francisco Moreno Fernández, *Diccionario de anglicismos del español estadounidense* (Estados Unidos: Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University, 2019), p: 81.

<sup>683</sup> Osvaldo Sánchez citado en Bautista, “Apuestan por lo conceptual”, 21 de octubre del 2000 en IA. Consideramos que la distancia de la estética, mientras adecuado a su tiempo, conceptualizaciones actuales han intentado reconsiderar el papel que la estética y la experiencia estética tienen como esfera de la experiencia que, a diferencia de las tradicionales, no implican la pérdida de la dimensión social, cultural en la que todo sujeto se desenvuelve. Véase Juliane Rebenitsch, *Teoría del Arte Contemporáneo. Una introducción* (España: Universitat Valencia, 2021).

desmaterialización como respuesta a la mercantilización del objeto artístico a la que señaló inSITE a través de sus textos y especialistas, tiene al igual que su énfasis en lo procesual un antecedente en la década de 1960. Tal como mencionó Rosalind Krauss:

La afirmación adicional del arte conceptual era que al purificar el arte de su escoria material y al producirlo como un modo de teoría sobre el arte, su propia práctica había escapado de la forma mercantil en la que la pintura y la escultura participaban inevitablemente al verse obligadas a competir en un mercado por arte que cada vez se parecía más a cualquier otro<sup>684</sup>.

Krauss señaló que el arte conceptual se vio a sí mismo asegurando una mayor pureza para el arte, de modo que al fluir a través de los canales de distribución de mercancías no solo adoptaría cualquier forma que necesitara, sino que, mediante una especie de defensa homeopática, escaparía de los efectos del mercado mismo<sup>685</sup>. Consideramos el germen de esta conceptualización estuvo presente en inSITE2000. Sin embargo, hay otro tipo de exclusión que estuvo presente a causa del enfoque conceptualista, como mencionó el artista mexicano Manuel Escutia “esta apuesta por lo conceptual dejó fuera este año a la mayoría de los creadores locales, ya que solo fueron invitados Alberto Caro, Norma Iglesias y Ugo Palavicino”, añadió “si lo que importa es el concepto, a quien beneficia, a qué público va dirigido, ya que son proyectos efímeros que solo quedan para el recuerdo”<sup>686</sup>. Por su cuenta Marcos Ramírez ERRE, ya con una larga trayectoria en inSITE, y sin participar ese año, consideró que mientras le resultó interesante la apuesta por lo conceptual, también reconociendo la necesidad de promover artistas locales que trabajen en dicha corriente<sup>687</sup>. Ello no fue negado por Cuenca, quien justificó dicha disparidad en una futura posibilidad de transmitir conocimiento a la región por medio de estas influencias que se insertan en la región<sup>688</sup>. No sin cautela pensamos en una cierta conexión entre la lógica de las ventajas de inversión extranjera en la maquiladora: transferencia de conocimientos y tecnologías y un aumento en la calidad de vida; con la retórica institucional de inSITE en la que con la

---

<sup>684</sup> Rosalind E. Krauss y Marcel Broodthaers, *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, 31st of the Walter Neurath memorial lectures (New York: Thames & Hudson, 2000), p: 10. La traducción es nuestra.

<sup>685</sup> Krauss y Broodthaers, *A voyage on the North Sea*, p: 11.

<sup>686</sup> Bautista, “Apuestan por lo conceptual”, 21 de octubre del 2000 en IA.

<sup>687</sup> Bautista, “Apuestan por lo conceptual”, 21 de octubre del 2000 en IA

<sup>688</sup> Bautista, “Apuestan por lo conceptual”, 21 de octubre del 2000 en IA. Añadió “no existe en Tijuana un grupo pujante de artistas contemporáneos debido al nomadismo cultural, pero dado que muchos jóvenes se están formando ahora, esta disciplina podría tener un futuro halagador.

implementación de un modelo que tuvo influencias europeas como la idea del laboratorio (recordemos lo dicho por Lyotard), el conocimiento especializado de curadores y artistas -en su mayoría foráneos que sería transmitido hacia los artistas locales y cuyas intervenciones en comunidades locales (eufemismo de las nuevas cartolandas), se verían beneficiados por medio de los procesos de intervención exógena.

Hay una similitud más entre la industria maquiladora e inSITE que hay que tener muy en cuenta, sin despreciar la labor conjunta de instituciones de Estados Unidos/México, como bien señaló el director del INBA Gerardo Estrada, inSITE era “una aventura de la iniciativa privada”<sup>689</sup>. Osvaldo Sánchez lo atestiguó cuando en una entrevista con José Manuel Springer comentó que inSITE es un evento que dependía un “80% de la iniciativa privada, por tanto, los apoyos institucionales son de complicidad en el sentido del interés que tiene el evento. No es un evento que depende de instituciones, ni las de México ni las de Estados Unidos”<sup>690</sup>. Por su cuenta el curador mexicano Olivier Debrouse, quien formó parte del cuerpo curatorial de inSITE97, observó sobre las dinámicas de hacer uso de las condiciones de la región fronteriza mexicana que “inSITE no sirvió tanto a los artistas de la zona fronteriza, sino a aquellos que, provenientes de la capital mexicana, lo utilizaron como plataforma internacional”<sup>691</sup>. De ello que, de nuevo con la cautela requerida en reconocer que son dos procesos distintos, las críticas de explotación de las condiciones de una región históricamente disímil en sus relaciones con el país más poderoso del mundo por parte de un sector que se ve beneficiado en su corta e inestable estancia en ella sin generar significativas y cuantificables mejoras nos resulten aptas.

Observando los 10 carriles de automóviles y los miles de individuos que hacen fila para cruzar la frontera a toda hora del día en ambas direcciones y de atestiguar la fragmentada vida cultural, parece excesivamente idealista pensar que a través de 30 proyectos artísticos pueden insertarse en el tejido social creando metáforas que sirvan a los habitantes de la zona para entender su mundo<sup>692</sup>.

---

<sup>689</sup> Gómez, “Auguran a inSITE ‘larga vida’”, 21 de septiembre del 2000, p: 1 en IA.

<sup>690</sup> José Manuel Springer, “Espejo de dos ciudades”, *Replica 21* (México) 12 de Mayo del 2000 en IA.

<sup>691</sup> Entrevista a Olivier Debrouse, (2003), México en Estévez Gómez, *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico*, p: 32.

<sup>692</sup> José Manuel Springer, “Arte sin fronteras”, *Reforma* (México), 29 de octubre del 2000, p: 11 en IA.

Retomando lo antes dicho sobre la metáfora-maquila en relación a la reminiscencia exterior<sup>693</sup>, no obstante es menester el reconocer que no es tampoco una panacea y que su abuso puede terminar por invisibilizar la importancia de condiciones sociales que se trascienden desde el arte con aquello que se metaforiza<sup>694</sup>. La metáfora, creemos, no cumple la función de subsanar la brecha que separa al objeto del sujeto en su deseo por apropiarse de él. Esto es, no debe llevar a cabo el rol de construir un conocimiento estable en relación al objeto, sino ahondar en la proliferación de posibilidades que rinde obsoleto el uso de la metáfora por realizar afirmaciones que satisfagan el deseo de posesión del objeto. Por lo tanto, no nos oponemos al uso de la metáfora, sino al abuso de ésta en un intento por universalizar condiciones que aún retienen una especificidad histórica, geográfica, como lo es la frontera entre Estados Unidos y México, que, como señaló García Canclini en el in(fo)SITE del Centro Cultural Tijuana, el 25 de febrero del 2001: “ni siquiera es subsumible en una sola frontera con aquellas que separan y unen a Ciudad Juárez-El Paso, Mexicali-Calexico y las muchas otras que existen en los 3, ‘100 kilómetros donde Estados Unidos y México se tocan o se pegan’<sup>695</sup>.”

La metáfora más fuerte y clara alrededor de Tijuana y del arte contemporáneo, como ya dijimos, es la del laboratorio. De acuerdo al marco curatorial de inSITE 2000, “la ciudad ha sido utilizada como una gigantesca galería”, ante ello, se propusieron “romper los límites de este modelo”<sup>696</sup>. Para lograr esto, los organizadores argumentaron que la apropiación de la ciudad en tanto laboratorio conllevaría a redefinir la práctica cultural en el espacio público. Enfatizaron que siguiendo el modelo de laboratorio lo importante dejaba de ser el objeto, sino los procesos. Tenemos aquí la primera interrogación al modelo adoptado por inSITE

---

<sup>693</sup> Rancière afirmó que su colega Gilles Deleuze se negara a aceptar que, en última instancia, la metáfora pueda ser la verdad de su verdad; quiere que sea una metamorfosis real. Jacques Rancière, *Disenso: ensayos sobre estética y política* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019), p. 226.

<sup>694</sup> Para un análisis de la relación entre la metáfora y el arte véase Graham Harman, *Art and objects* (Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2020). Para un análisis más completo, sugerimos el trabajo que realizó Elena Oliveras, *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI* (Argentina: Paidós, 2021). Véase “La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico” en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 2013), “El ‘Tabú’ y la metáfora” en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (México: Austral, 2020).

<sup>695</sup> García Canclini citado en “Arte, Instituciones y Medios: Poderes compartidos”, 18 de marzo de 2001 en IA.

<sup>696</sup> Mary Jane Jacob y Osvaldo Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001: parajes fugitivos* (San Diego: Installation Gallery, 2002), p. 23. Queremos hacer mención de la presencia de Mary Jane Jacob, figura central de *Culture in Action*, en inSITE 2000, ya que apuntamos justo a las influencias que moldearon el cambio de visión que tuvo como evento en su edición milenaria para mejor entender tanto los cambios como las implicaciones sobre la conversión de Tijuana en laboratorio para esa iteración de inSITE.

para su edición milenaria, principalmente la aceptación del papel pasivo del espectador y de la necesidad de su activación por parte de una intervención crítica. Por ello, Jacques Rancière ha anotado, en un tono escéptico sobre el arte crítico, que éste “se propone crear consciencia de los mecanismos de dominio para convertir al espectador en un agente consciente de transformación del mundo”<sup>697</sup>.

Rancière también señaló que la consciencia no solo no es transformadora *per se*, sino que los explotados rara vez necesitan una explicación de las leyes de la explotación. De ahí que el mismo arte crítico depende de su propia proyección de un público pasivo que luego pretende activar. Por lo tanto, la idea misma de un arte cuya potencialidad radica en la activación de un sujeto pasivo no solo necesita presuponer un sujeto en sí aletargado, sino presupone la prolongación de una mitificación en torno a la capacidad artística de ser un catalizador para una toma de distancia con respecto a la cual se podrán develar los yugos de explotación. Siendo así, será necesario cuestionarse qué tipo de “colaboración” tuvieron en mente los organizadores de inSITE, al insistir en la relación entre artistas y comunidades. Y si esta colaboración no se basó en la perpetuación de estereotipadas nociones de un sujeto revelado y otro adormecido. Es pertinente para esta consideración tener presente que:

Quando Duchamp insistía en que el espectador participara en ‘el acto creativo’ y Umberto Eco defendía la radicalidad de la ‘obra abierta’ en sus influyentes ensayos de 1957-1958, y cuando Foucault cuestionaba ‘la función del autor’ y Barthes celebraba ‘la muerte del autor’ en sus textos históricos de 1967-1968, lo hacían para desafiar el predominio de dos posiciones sobre todo: la idea formalista de la obra entendida como un sistema cerrado de significaciones (este fue el principio central de la Nueva Crítica de la época) y la idea popular del artista visto como fuente de todo significado (un residuo del romanticismo profundamente arraigado en la mayoría de nosotros)<sup>698</sup>.

George Yúdice señaló cómo en los materiales promocionales de inSITE se encontraron cargados de discursos piadosos sobre la rica diversidad y las enormes desigualdades de Tijuana, los cuales legitimaron la necesidad de que el arte ofrezca “encuentro(s) con la historia, la memoria, la identidad y la personalidad” y “active la autoconsciencia”<sup>699</sup>. Su

---

<sup>697</sup> Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Cambridge: Polity, 2009), pp: 46-47. La traducción es nuestra.

<sup>698</sup> Foster, *Malos Nuevos Tiempos*, p: 170. Para un análisis más detallado de estas posturas sugerimos Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (México: Siglo Veintiuno, 2005).

<sup>699</sup> George Yúdice citado en Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001*, p: 79.

observación sobre la falta de enfoque en los efectos institucionales de inSITE sobre la región y sus prácticas cotidianas revelan su perspicacia si recordamos que en su afán por deslindarse de las nociones convencionales de la relación entre el objeto artístico y los espacios de su exhibición, una de las convenciones más arraigadas y tradicionales se sostuvo en su núcleo al ser abordado como un evento basado en intentos dominantes del mundo artístico internacional.

La organización misma de inSITE, que es lo que yo considero su mayor logro, no [salió] a colación en ninguna de las 650 reseñas y ensayos críticos escritos sobre inSITE94, inSITE97 e inSITE2000-01. Ninguno [se refirió] a los preparativos que duran todo el año, a las negociaciones con organizaciones comunitarias, privadas y públicas, a la obtención de permisos, etc. que hacen que el trabajo sea posible<sup>700</sup>.

El académico añadió que en las reseñas y en textos críticos, tanto colaboración como interacción aparentemente significaron el encuentro o el trabajo en conjunto entre dos actores: “la gente pobre (con frecuencia en función de su raza) y por otro los artistas, como si el ‘compromiso’ solo fuera importante a partir del encuentro entre estos dos actores”<sup>701</sup>. De ello concluyó que existió un entendimiento un tanto fetichista de la “colaboración” y el “público”<sup>702</sup>, particularmente porque el trabajo de éstos tiene poco reconocimiento. Lo que nos lleva a la postura de Hal Foster en torno a la crítica antifetichista y su importancia en su motivación por una resistencia a “cualquier operación mediante la cual construcciones humanas (Dios, Internet, una obra de arte) se proyecten sobre nosotros y adquieren una agencia propia, desde cuya posición, y con cuyo poder, es más probable que nos dominen no que nos iluminen”<sup>703</sup>. En este sentido, en su búsqueda por distanciarse de presupuestos convencionales de las relaciones entre el arte y la vida, inSITE2000 realmente quedó corto en superar preceptos tradicionales desde los cuales la autoría del artista no fue realmente

---

<sup>700</sup> Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001*, p: 79. La postura de Yúdice sobre la importancia de la organización previa a la realización del evento como su mayor éxito fue compartida por Leah Ollman, quien afirmó que el mayor logro de éste fue “los organizadores forjaron alianzas funcionales y binacionales entre docenas de instituciones, y en un primer plano íntimo”. Ollman, “Losing Ground: Public Art at the Border”, Mayo de 2001, p: 71 en IA.

<sup>701</sup> George Yúdice citado en Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001*, p: 83.

<sup>702</sup> Pensamos en la definición funcional que ofrece el crítico e historiador de arte estadounidense Leo Steinberg de público: “la palabra ‘público’ no designa a nadie en particular sino que se refiere más bien al papel que nos vemos empujados o forzados a desempeñar por una experiencia dada. Sólo aquellos que están más allá de esa experiencia deberían ser eximidos del cargo de pertenecer al público”. Leo Steinberg, “El arte contemporáneo y la incomodidad del público”, *Otra Parte*, núm. 2, (Otoño 2004).

<sup>703</sup> Foster, *Malos Nuevos Tiempos*, p: 154.

deconstruida en su colaboración con un público, mientras los curadores retuvieron su posición funcional en la legitimación del posicionamiento privilegiado del artista y la obra artística.

Dentro del panorama de lo que Canclini llamó la política de respiración artificial para las vanguardias, la cual es promovida por las instituciones, enfatizó la importancia funcional de las fronteras, quienes vienen funcionando como “espacios a la vez alternativos y privilegiados”, y añadió que “hay artistas cansados que reactivaron la fuerza de su trabajo al nutrir su imaginario en los conflictos limítrofes de países y etnias”<sup>704</sup>. Y es dentro de esta particular relación entre las fronteras y artistas (sean fílmicos, plásticos, literarios, etc.) que parecieran dejar de ser lugares que separan y confrontan, que se cruzan tanto legal como ilegalmente, en cambio “las fronteras parecieran haberse inventado para que los artistas las consagren”<sup>705</sup>.



Ilustración 15: Krzysztof Wodiczko, *Proyección de Tijuana* (2001): <https://insiteart.org/insite-2000-01>, consultado el 10 de febrero de 2022.

---

<sup>704</sup> Néstor García Canclini, “Arte, Instituciones y medios: Poderes compartidos” en Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 – 2001*, p: 234.

<sup>705</sup> García Canclini, “Arte, Instituciones y medios: Poderes compartidos”, p: 234.

Siguiendo esta tentativa de consagración por parte de los artistas, nos resulta interesante la afirmación en la que “instituciones ya no son escaparates, sino que también son laboratorios. Más que simplemente presentarse el espacio urbano, las obras de artistas lo transforman. Si las ciudades son laboratorios, los artistas son los médicos”<sup>706</sup>. Deseamos analizar en detalle esta afirmación, iniciando por la distinción entre las instituciones como escaparates y laboratorios. Al distanciarse de la caracterización de escaparate, se buscó salir de la tradicional identidad de espacio para exhibición neutro, siguiendo las tendencias del arte europeo que, como señaló Claire Bishop, en su reconceptualización del “cubo blanco” optando en su lugar por el de laboratorio, se buscó enfatizar la producción de nuevas experiencias. Curadores como María Lind, Hans Ulrich Obrist, Bárbara van der Lindhen y Nicolas Bourriaud han propiciado este paradigma del espacio expositivo entendido como laboratorio, en gran medida como una reacción directa al tipo de arte producido durante la década de 1990 el cual favoreció el trabajo interactivo, de composición abierta que se resiste a ser clausurado, usualmente concebido como *work in progress* más que como pieza concluida (de ahí el énfasis en procesos más que objetos)<sup>707</sup>. Eco de estas ideas podemos encontrarlas en textos escritos para inSITE 2000, por ejemplo en “Rito de paso” del curador cubano Osvaldo Sánchez, cuando al buscar legitimar los intentos del arte producido para inSITE abogó por “la defensa de una calidad de lo público entendido como *work in progress*”<sup>708</sup>. No obstante, como señaló Bishop sobre los *work in progress* llevados a cabo por artistas en residencia, estos “comienzan a articular con una estrategia de *marketing* que busca reemplazar bienes y servicios con el guión y puesta en escena de experiencias personales”<sup>709</sup>.

Por otro lado, el cambio de identidad lejos del escaparate de exhibición, así como la seriedad que conlleva la connotación de laboratorio en relación al método científico, es cuestionable al evidenciar la facilidad con la que el laboratorio “se convierte en comercializable como espacio de ocio y entretenimiento”<sup>710</sup>. Tomando esto en cuenta, si bien un laboratorio puede pensarse como un espacio pulcro, ensimismado, donde se posee un

---

<sup>706</sup> Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 – 2001*, p: 23.

<sup>707</sup> Claire Bishop, “Antagonismo y Estética Relacional”, *October*, núm. 110, (otoño 2004), p: 52.

<sup>708</sup> Osvaldo Sánchez, “Rito de paso” en Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 – 2001*, p: 168.

<sup>709</sup> Bishop, “Antagonismo y Estética Relacional”, p: 52.

<sup>710</sup> Bishop, “Antagonismo y Estética Relacional”, p: 52.

cierto grado de control sobre lo que suceda en su interior, consideramos nada de esto es aplicable al momento de estudiar algo como las interacciones entre dos ciudades, dinámicas enmarcadas por una constante renegociación y la continua inserción de fenómenos que alteran la supuesta estabilidad de lo estudiado bajo el espacio controlado de un laboratorio.

Yúdice analizó el uso de la metáfora del laboratorio en sus implicaciones con respecto a las aspiraciones de la organización de inSITE que, como ya vimos, fue un evento con un efecto similar al de la maquila en la ciudad: las comunidades y los artistas que realizaron residencias con la intención de mejor comprender las necesidades de estas. Yúdice citó al geógrafo Aníbal Yáñez Chávez, quien durante su residencia de julio de 1999 señaló que “el espacio no es un vacío a la espera de ser llenado, y que cuando se la considera como un laboratorio, la región San Diego-Tijuana no es sino un palimpsesto de los experimentos que allí se llevaron a cabo”<sup>711</sup>. A partir de ello, Yúdice realizó una comparación empezando por explicitar que las maquiladoras son emplazamientos de producción flexible que dependen de tres principios clave: primacía del conocimiento, flexibilidad laboral y movilidad. Por otro lado, las residencias intelectualmente interactivas de inSITE reservan cierta semejanza con la producción del conocimiento que es necesario para generar la innovación o el “intercambio impredecible”, tal como lo definieron los directores de inSITE. Añadió que con el neoliberalismo y la erosión del modelo nacional surgió un nuevo discurso comunitario, en que “la comunidad cobró agencia como productora de conocimiento de sí misma”<sup>712</sup>.

Debido al cuestionable beneficio que realmente tienen las comunidades a través de estas intervenciones artísticas, así como considerando las palabras de Canclini sobre el papel que las fronteras y sus condiciones de asimetría –en cuanto a las relaciones establecidas entre aquellos que son retenidos bajo una relación de tensión que simultáneamente une y separa-, desempeñan para la revitalización de la producción artística de quienes optan por hacer de ella el tema de su producción, realmente sería relevante cuestionarnos si bajo este modelo de residencia y conceptualización institucional las condiciones y realidades materiales<sup>713</sup>, así

---

<sup>711</sup> Aníbal Yáñez Chávez citado en Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 352.

<sup>712</sup> Yúdice, *El recurso de la cultura*, p: 387.

<sup>713</sup> Lo que nos remite a las palabras de Deutsche, al hacer referencia a la complicidad entre los interés por la privatización del espacio y la producción artística como formando parte de un proceso de “dispersión de una clase 'inútil', la gentrificación es asistida y fomentada por un proceso 'artístico' en el que la pobreza y la falta de vivienda se sirven para el placer estético.” Rosalyn Deutsche y Cara Gendel Ryan, “The Fine Art of Gentrification”, *October* (Estados Unidos), Vol. 31 (Invierno 1984), p: 111. La traducción es nuestra.

como simbólicas, de las familias que vivieron en colonias de viviendas autoconstruidas (como Camino Verde) no han sido apropiadas como parte de una explotación en donde se extrae de éstas el contenido necesario para la legitimación de un modelo que sitúa al artista como “diseñador modificando el rol de la mirada y el carácter abierto de la resolución estética ha mejorado la condición del curador, quien gana créditos en tanto gestor de la experiencia de ‘laboratorio’”<sup>714</sup>. Ya una década antes Hal Foster había advertido que “la institución puede ensombrecer obras que de lo contrario resalta: se convierte en el espectáculo, recoge el capital cultural y el director-conservador se convierte en la estrella”<sup>715</sup>.

Un antecedente a inSITE 2000 y su interés por la inserción de la comunidad como eje central de su programa artístico fue el evento organizado por la curadora estadounidense Mary Jane Jacob –quien estuvo presente como parte de las actividades programadas de inSITE2000- en Chicago a inicios de la década de 1990, bajo el nombre de Culture in action. Encontramos nuevamente una influencia foránea de la década anterior en la visión que plasmó inSITE 2000. El evento resultó como respuesta crítica a la organización de Sculpture of Chicago, un programa cuyo enfoque fue la exhibición de esculturas en plazas y parques públicos<sup>716</sup>. Culture in action, fue uno de los proyectos públicos de Estados Unidos más importantes del siglo XX, “no se definió en términos de objetos materiales sino por procesos efímeros de interacción entre los participantes locales y los artistas”<sup>717</sup>, si prestamos atención parecería que estamos leyendo las palabras de Krichman y Cuenca en inSITE 2000. A Culture in Action “no le faltaron críticas que acusaron al evento de explotar los problemas de estas comunidades marginales donde interactuaron en beneficio del ‘experimento’”<sup>718</sup>. Estévez Gómez mencionó como la noción de sitio específico en tanto condición geográfica y física cedía el paso a la condición de “sitio” como lugar en el sentido antropológico de la palabra. Dicha noción fue desplazado hacia otras como la audiencia, razón social, pero por sobre todo a la comunidad<sup>719</sup>. De nuevo nos encontramos con la noción de “experimento” bajo el velo de una interacción integradora y no convencional en la que la producción artística realiza una

---

<sup>714</sup> Bishop, “Antagonismo y Estética Relacional”, p: 52.

<sup>715</sup> Foster, *El retorno de lo real*, p: 202.

<sup>716</sup> Kwon, *One place after another*, p: 102. La traducción es nuestra.

<sup>717</sup> Kwon, *One place after another*, p: 104. La traducción es nuestra.

<sup>718</sup> Estévez Gómez, *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico*, p: 166.

<sup>719</sup> Estévez Gómez, *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico*, p: 166.

búsqueda en el espacio público que bien ocultaba posiblemente el verdadero interés y la relación benéfica de ella.

El arte contemporáneo, que ha reciclado tantas veces la cultura popular tradicional y moderna, los procedimientos y símbolos de culturas antiguas y no occidentales, espacios y circuitos creados con fines no artísticos, está averiguando hoy si es capaz de reciclarse a sí mismo. Si acaso aún es tiempo para reciclar la idea de arte. Las fronteras, como escenas donde constantemente se reciclan objetos y mensajes de los otros, son los lugares más propicios para enunciar esta pregunta<sup>720</sup>.

Por otro lado, apelando a una alteración de la sintaxis bajo la cual se estructuran los significados de la ciudad, encontramos un legado postestructuralista presente en la conceptualización de la ciudad como un texto, y el artista como quien deconstruye las articulaciones discursivas que las significan. Siguiendo este énfasis lingüístico, si bien el artista ha de ser un médico –tal como inSITE sugirió–, debemos considerar su medicamento similar al *phármakon*, con su respectiva polisemia que señala al carácter contradictorio de sus significados en tanto remedio y veneno entre una supuesta homeopatía (que significaría curar al arte desde lo local) y una alopátia (que significaría curar al arte desde influencias externas). La inmanencia del potencial transformativo de la labor artística no debe presuponerse, ni así su pertinencia, en su abordaje de la ciudad en términos metafóricos, lingüísticos, distanciándose de la espacialidad concreta y su historicidad, las obras tendieron a ser pesadas “en la estrategia conceptual y ligero en la presencia física. Gran parte del trabajo era transitorio, mediado o diferido, visto pasivamente en la pantalla o mediante documentación posterior a los hechos”<sup>721</sup>. Una devastadora crítica si tomamos en cuenta la reiterada importancia de la activación y participación de los co-investigadores<sup>722</sup> de la producción artística en inSITE 2000. De ahí que el “artista-médico” por el cual propugnó inSITE, bajo el modelo del laboratorio y los procesos, ciertamente es sujeto a ser matizado en sus capacidades de intervención, transformación y de cuestionar si su medicamento fue parte de un remedio o de un continuo envenenamiento en forma de alimentar la abstracción

---

<sup>720</sup> Canelini, “Arte, Instituciones y medios”, 18 de marzo de 2001, p: 234 en IA.

<sup>721</sup> Ollman, “Losing Ground: Public Art at the Border”, Mayo de 2001, p: 69 en IA. La traducción es nuestra.

<sup>722</sup> Usamos la descripción que la directora de inSITE por parte de México Carmen Cuenca utilizó: “El papel del público cambia de ser espectador a convertirse en co-investigador”. Carmen Cuenca, Michael Krichman, “inSITE”, *Intercambio de experiencias en el Arte Contemporáneo. Crónicas, Controversias y Puentes, Primer Simposio Internacional de Arte Contemporáneo* (México: Conaculta, 2002), p: 57.

que circula y que identificamos como “Tijuana”. Ello trae a consecuencia las palabras de Cuauhtémoc Medina sobre inSITE 2000, el cual, pudiera verse como un intento por “transferir la noción de ‘frontera’ del concepto original de la hibridación cultural hacia el desarrollo de metáforas personales o sociales que hablan de lo fronterizo ya como situación límite de la definición de identidad o como posibilidad de juego utópico”<sup>723</sup>.

### ***Proyección Tijuana: el contramonumento de Wodiczko***

Queremos ofrecer a nuestro lector un acercamiento a la figura del artista polaco Krzysztof Wodiczko, y nuestro interés por su visión así como producción, que si bien se centrará en su proyecto que realizó en Tijuana en el año 2001 como parte de la cuarta edición del evento inSITE y que ocupó la estructura del CECUT, éste fue parte de una larga trayectoria de intervenciones sobre espacios públicos que el artista ha realizado a nivel internacional. Wodiczko nació en 1943 en Varsovia, hijo de un director de orquesta polaco llamado Bohdan Wodiczko. Se graduó de la Academia de Bellas Artes de Varsovia en 1968 con el grado en diseño industrial, e impartió clases en el Politécnico de Varsovia hasta 1977. Emigró ese año a Canadá para enseñar en la University de Guelph en Ontario. En 1979 dio clases en el Colegio de Artes de Ontario en Toronto y en el 1981 en el Colegio Nova Scotia de Arte y Diseño en Halifax. Desde entonces vive y trabaja en la ciudad de Nueva York, Cambridge, Massachusetts y Varsovia, Polonia.

Krzysztof Wodiczko es conocido por sus proyecciones de diapositivas y videos a gran escala en fachadas arquitectónicas y monumentos. Ha realizado más de 90 proyecciones públicas de este tipo en Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Inglaterra, Alemania, Holanda, Irlanda del Norte, Israel, Italia, Japón, México, Polonia, España, Suiza y Estados Unidos. Desde fines de la década de 1980, sus proyecciones cuentan con la participación activa de los habitantes marginados de las ciudades tocadas por la globalización<sup>724</sup>.

Wodiczko es ex director del Centro de Estudios Visuales Avanzados y jefe del Grupo de Diseño Interrogativo del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT en inglés) y desde 2010 es profesor y coordinador de Arte, Diseño y Dominio Público, una concentración de posgrado en la Escuela de Graduados de Diseño en la Universidad de Harvard. Enseñaba en

---

<sup>723</sup> Medina, “InSITE 2000: Máscara contra extraterrestres”, 14 de febrero de 2001, p: 14 en IA.

<sup>724</sup> Véase su página oficial: <https://www.krzysztofwodiczko.com/about>, de la cual obtuvimos su información biográfica y que fue consultada el 25 de febrero de 2022.

la Escuela de Psicología Social de Varsovia (SWPS), y desde 2013 es profesor invitado en el Departamento de Artes de los Medios de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Recibió una Maestría en Bellas Artes (con Distinción) en Arquitectura de Interiores y Diseño Industrial de la Academia de Bellas Artes de Varsovia (1968). Tiene un Doctorado en Artes de Medios de la Academia de Bellas Artes de Varsovia (2013) y doctorados Honoris Causa de la Academia de Bellas Artes de Poznan, Polonia (2008) y de la Escuela de Arte de Maine (2007).

En cuanto a su visión particular del arte y cómo su producción se relaciona con éste, nos interesa destacar la manera en que Wodiczko percibe un necesario distanciamiento con la historia y la crítica de arte, a menos que se tome como referencia las vanguardias artísticas del siglo XX, sobre las que aparece un vaivén, especialmente el constructivismo y las prácticas estéticas situacionistas, por las cuales siente un apego personal<sup>725</sup>. Para Wodiczko, las afiliaciones que retiene con la vanguardia artística son en cuanto a su ética y sus métodos de discurso público, sus relaciones con la cultura popular y los medios de comunicación. De ello se desprende un desinterés por su parte en hacer arte que se base en referencias artísticas o de la historia del arte y sus códigos formales –da como ejemplos: el arte neoduchampiano o postpop, que juegan juegos sofisticados con estrategias históricas en la historia del arte moderno.

El verdadero interés de este artista polaco en las vanguardias artísticas radica en los puntos del interés que mantuvieron en dirigirse a audiencias fuera del sistema del arte, y su desprecio por la historia del arte como referencia de participación en intervenciones dentro de la cultura dominante. Consideramos relevante su afirmación de no tener un concepto de utopía, de una sociedad mejor, ni una creencia que su trabajo contribuirá a un cambio revolucionario<sup>726</sup>. Para Wodiczko su interés se encuentra en hacer una “contribución al nivel del discurso crítico en el espacio público, creando esferas alternativas que, junto con el trabajo de los artistas de los medios populares y otros, posiblemente hagan una revolución

---

<sup>725</sup> El siguiente desarrollo se basa en las palabras del propio Wodiczko que pueden encontrarse en el apartado “A Response to the New Museum” en Krzysztof Wodiczko, *Critical vehicles: writings, projects, interviews* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), p: 140.

<sup>726</sup> Su falta de interés por una idea utópica podría tener raíz en una afirmación del artista en la que comentó “también perdimos nuestras batallas estudiantiles en 1968 (se refiere a Francia). Perdimos la fe en nuestro enfoque revolucionario utópico y necesitábamos nuevas estrategias”. Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 155.

innecesaria. No es un concepto de revolución permanente<sup>727</sup>, pero, al parecer, sí uno de apertura crítica del espacio público.

Dentro de este distanciamiento con respecto a la historia y crítica de arte, entendidas como ámbitos autónomos, autocontenidos y enfocados en juegos formales de sus técnicas, creemos que Wodiczko reconoce los límites de la capacidad del arte y la experiencia de éste por ser el catalizador de una transformación de la sociedad –en parte de ahí su desinterés por un concepto de utopía y de las vanguardias históricas. Tal como lo veremos más adelante, la proyección que realizó en Tijuana fue en realidad un proceso más largo y complejo de cualquier obra de arte instalación<sup>728</sup>, de intervención por parte de grupos de apoyo para mujeres, de buscar crear redes de apoyo para las trabajadoras de maquiladoras que formarían el “contenido” de la pieza de Wodiczko. De tal manera, la monumental intervención del artista sobre la bola del CECUT, fue, tal vez, menos monumental que la colaboración requerida para llevarla a cabo durante el año previo a su exposición. En otras palabras, la pieza no buscó “cambiar a la sociedad” por su cuenta, reconoció los límites de la experiencia del arte para lograr cualquier cambio sustancioso sobre el entorno social, por ello una valoración de una pieza como *Proyección en Tijuana*, no haría justicia a ésta sin reconocer todo lo que antecedió a la proyección en sí de ella.

Dicha pieza no puede ser apreciada sólo en términos formales, pues “el arte es un acto de habla alternativo y un ingrediente importante de la práctica de la democracia. El arte activo y crítico ayuda a la democracia a conservar su vida”, específicamente la estrategia del arte público que es crítico, por ende no oficial, “es el objeto de mis investigaciones y experimentos socio-estéticos, mientras que el espacio público es a la vez su terreno y su apuesta<sup>729</sup>. Desde aquí podremos apreciar la marcada e importante distancia que la postura de Wodiczko del rol del arte público toma con respecto al así llamado nuevo arte público del que hablamos anteriormente con Serra y *Tilted Arc*. Un tipo de arte público que para

---

<sup>727</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 140. La traducción es nuestra.

<sup>728</sup> En términos más generales, diríamos fue parte de un proceso que Wodiczko ubicó teniendo su origen en su pieza *The Personal Instrument*, “fue mi primer intento de definir metafóricamente la situación de un ser humano como “ciudadano” en un entorno totalmente controlado. También fue mi primera prueba para las tácticas de hablar en el espacio público en condiciones de privación práctica de los derechos de expresión. Operando en un espacio que estaba completamente politizado por el estado, abandoné el discurso directo y propuse en su lugar una técnica de hablar indirectamente pero en público a través del medio silencio/media verdad; una grotesca exaltación del virtuosismo en la escucha creativa”. Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 141. La traducción es nuestra.

<sup>729</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 142. La traducción es nuestra.

Wodiczko: “consisten en eventos u objetos imperturbables pero espectaculares que satisfagan a la comunidad de una manera fácil e inmediata”<sup>730</sup>, sentimiento compartido por Serra en nuestro epígrafe al inicio del capítulo.

Para la proyección en vivo el artista diseñó una especie de casco con una cámara y micrófono integrado en dirección al rostro de las mujeres cuyos testimonios rescató Wodiczko. El casco permitía el movimiento y a la vez era capaz de mantener fija la imagen del rostro trémulo durante la entrevista. La cámara estaba conectada a dos proyectores de gran potencia, así como a bocinas que transmitían los testimonios en vivo. Las proyecciones fueron mezcla de intervenciones en vivo –primera vez en la carrera del artista- y testimonios pre-grabados. Para el proyecto el artista trabajó por casi un año (de la edición del 2000 hasta febrero del 2001) en talleres intensivos con las participantes y contó con la colaboración del Grupo Factor X (grupo de apoyo a la mujer), así como con el apoyo de Yeuaní (grupo de apoyo y orientación legal a la mujer)<sup>731</sup>. En los testimonios se denunciaron problemas de abuso laboral, sexual, desintegración familiar, alcoholismo, represión política y violencia doméstica, en el espacio que otrora ERRE intervino para *Century 21*, frente a más de 1,500 espectadores<sup>732</sup>. Wodiczko recurrió en ese sentido al arte instalación, sin embargo, reconoció los límites de la experiencia de éste, por lo que asignó a cada mujer entrevistada contacto con abogados, médicos, terapeutas y sociólogos. Con ello, “no solo intercedió en el simbolismo de la ciudad, sino también en su sistema de relaciones”<sup>733</sup>. De este modo, la ciudad no se redujo a una metáfora, sino que se convirtió en un foro público sobre el cual visibilizar problemáticas que de otra manera serían ocultadas bajo un discurso de embellecimiento y utilidad propio del neoliberalismo.

Las entrevistas realizadas por Wodiczko fueron proyectadas el viernes 23 y sábado 24 de febrero del 2001<sup>734</sup> sobre la estructura del cine OMNImax del CECUT, haciendo que “la

---

<sup>730</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 144. La traducción es nuestra.

<sup>731</sup> Aparte de estos grupos, contó con el apoyo de Ana Enríquez, Nina Lechuga, Leticia Meza, Norma Moreno, Adela Rivera, Delfina Rodríguez, Carmen Valadés, Hilda Torres Gutiérrez, Centro Cultural Tijuana, Scott Anderson y Chris Giles de Proline, Seattle, Adam Whiton de Massachusetts Institute of Technology, Kenny Strickland, Brennan Hubbell, Daniel Martinizo, Greg Leper, Julio Álvarez, Sergio Ramírez Cárdenas, Iván Díaz, José Luis Martín, Martha Piñeda, Rosa Rodríguez y Blanca Quiriarte.

<sup>732</sup> Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001: parajes fugitivos*, pp: 74-75.

<sup>733</sup> Sally Yard, “Privado/Público en Tijuana/San Diego” en Mary Jane Jacob y Osvaldo Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001: parajes fugitivos* (San Diego: Installation Gallery, 2002), p: 118.

<sup>734</sup> Cabe destacar que esto situó las proyecciones de Wodiczko en el marco del último fin de semana de exploración de inSITE2000 y del cierre el día 25 de febrero con la Conversación IV: El poder de la imagen:

bola”, como se le conoce popularmente, sirviera de foro para dar voz a las mujeres que continuamente eran abusadas, explotadas y obligadas a callar. Durante las dos noches que se proyectó esta pieza de arte instalación, comenzó a llover, haciendo que pareciera que las mujeres y sus alrededores lloraban, enfatizando fuertemente la tristeza que estas mujeres experimentaban narrando sus historias de vida brutales<sup>735</sup>. Para el artista, “la bola” era una especie de monumento viviente y la voz de esas mujeres les dará aún más vida y quedará registrado en la memoria por mucho tiempo”<sup>736</sup>. Con una duración mayor a los 90 minutos, una constante testimonial fueron los relatos de violación, abuso de autoridades, violencia familiar y pobres condiciones laborales. Con frases como ¡No me vuelvas a gritar! ¡No me vuelvas a golpear! ¡No me vuelvas a insultar!, “se rompió el silencio que durante décadas se le impuso a la mujer”<sup>737</sup>, y que fueron escuchadas por el público que se encontró en la explanada del CECUT. Cuya posición geográfica, situada en una de las arterias más importantes de Tijuana, permitió que las considerables dimensiones de las proyecciones de Wodiczko alcanzaran a percibirse por transeúntes y automovilistas, algunos de los cuales no estaban siquiera enterados de la presencia del evento inSITE. Ello, es importante señalar, fue un requisito esencial para el artista polaco, según anotó:

Debo considerar la selección de un sitio en relación con un tema (que también puede entenderse en un contexto de ciudad, pero no tiene que ser específicamente un tema urbano), referenciado a la estructura simbólica, al mismo tiempo que selecciona un sitio que sea físicamente adecuado para proyección. Lo más importante es que el sitio también debe ser accesible a diferentes grupos de habitantes de la ciudad, no solo a uno o dos grupos<sup>738</sup>.

Algunas de las opiniones personales expresaron un deseo por haber tenido conocimiento del evento, así como una crítica a la organización de éste en su dirección hacia un sector minoritario de la población, un “círculo intelectual”. Ejemplo de ello estuvo en la aportación del ciudadano Jorge Villavivencio quien afirmó “yo no sabía del festival hasta que vi las proyecciones en la bola y eso porque iba pasando y luego lo vi en las noticias”, es importante

---

Intervenciones culturales como memoria pública en los espacios posmodernos, llevada a cabo en el in(fo)SITE de Tijuana, situado en el CECUT, en la que el propio Wodiczko participó.

<sup>735</sup> Sandra Wagner, inSITE2000”, *Camera Austria* (Austria), 4 de julio del 2001, p: 88 en IA.

<sup>736</sup> Karla Gerardo, “Mujeres de las maquiladoras de Tijuana relataron sus historias de humillación y traumas, y manifestaron sus esperanzas, en el proyecto del polaco Krzysztof Wodiczko para inSITE”, *El Frontera* (México), 26 de febrero del 2001 en IA.

<sup>737</sup> Gerardo, “Mujeres de las maquiladoras de Tijuana”, 26 de febrero del 2001, en IA.

<sup>738</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 171. La traducción es nuestra.

traer a colación que la exposición de Wodiczko tomó lugar en el último fin de semana de un evento cuyo expresado interés radicó en las comunidades y el público, y, en opinión del mismo ciudadano “ahora me dices que era la última exposición, pues creo que deberían haberlo difundido más, darlo a conocer para que la gente hubiera ido”<sup>739</sup>. Sentimiento compartido por la ama de casa Nélica Ramírez, quien “no sabía de los eventos hasta que supe que hicieron uno en la bola con una pantalla de video o unas proyecciones sobre las mujeres de la maquila”<sup>740</sup>. Por otro lado, para Constanza Angulo, descrita como ama de casa, ella fue una de aquellas personas quienes inadvertidamente tuvieron acceso a las proyecciones en “la bola”, tanto así que no solamente las calificó de “buenas”, sino que se percató del contenido de estas “todo el video trataba la problemática de las mujeres que trabajan en las maquiladoras, cosas bien íntimas y que nadie sabe [que nadie sabía]”, la importancia del emplazamiento de las proyecciones también fue observado por ella, al señalar que fue “en un lugar muy concurrido, fue impactante”<sup>741</sup>. Estos testimonios, que confirman el papel del artista como médico de Osvaldo Sánchez, señalan una de las dimensiones que Wodiczko tuvo en mente desde un inicio:

Para las mujeres fue un gran paso psicológico y ético. Este acto/discurso, que fue una acción en la que se pasó del testimonial al acto público de transformación, se convirtió en un puente importante hacia una mayor capacidad para intervenir la vida real. La respuesta se logró evocar en el público, cuyos miembros en cierto sentido se convirtieron en coautores del evento, constituyó un segundo paso de la dinámica entablada. Como resultado, esta pieza puede coadyuvar a que la ciudad de Tijuana reconozca plenamente a sus habitantes y lo que son sus vidas<sup>742</sup>.

Sally Yard señaló sobre la pieza de Wodiczko que el acto de hablar “fue capturado por un aparato diseñado para alimentar la imagen y la voz a un sistema de proyección que ocultaba cualquier belleza física o encanto de la mujer”<sup>743</sup>. Hay en esta observación de Yard

---

<sup>739</sup> Juan Reyna, “Insite2000 desde la voz pública”, *El Frontera* (México), 18 de marzo del 2001 en IA.

<sup>740</sup> Reyna, “Insite2000 desde la voz pública”, 18 de marzo del 2001, en IA. Para mayor detalle sugerimos revisar la nota.

<sup>741</sup> Reyna, “Insite2000 desde la voz pública”, 18 de marzo del 2001, en IA.

<sup>742</sup> Krzysztof Wodiczko citado en Jacob y Sánchez, (eds.), *Insite 2000 - 2001: parajes fugitivos*, p: 77.

<sup>743</sup> El aparato se utilizó como casco/pectoral. La video-cámara-armadura, mediaba entre cada narradora y su público, desviando los ojos del sujeto de los de aquellos reunidos en la plaza. La cámara estaba colocada para grabar de abajo hacia arriba, enfocando hacia los orificios del rostro, húmedos de dolor. Al proyectarse sobre la enorme arquitectura convexa de 20 metros de altura, la distorsión era aún más marcada. Los rostros

algo interesante si bien seguimos lo expuesto hasta ahora, un isomorfismo entre la mujer y la ciudad. Con el ocultamiento de la belleza física al que Yard apuntó hay un reconocimiento del papel que ésta desempeña en su valoración social, así como laboral. Tal como señaló la académica Norma Iglesias Prieto con el título de su libro *La flor más bella de la maquiladora*, el cual remite a una competencia por ser considerada “La reina de la maquiladora”, en ella “participaron muchas mujeres de casi todas las fábricas. Creo que la fiesta la organizó el gobernador. Cada fábrica seleccionaba a su representante, y el aspecto era lo importante. La chica más hermosa fue [era] la ganadora”<sup>744</sup>.

Ante los testimonios de varias trabajadoras en que reaparece el tema de la sexualidad en relación a su trabajo, Iglesias Prieto concluyó que “luchar por agradar al jefe, por convertirse en su mascota, se convierte en un hábito obligatorio y en un propósito diario si se quiere sobrevivir en el lugar de trabajo”<sup>745</sup>. Mientras que sobre la ciudad, como hemos expuesto con Deutsche, el modelo de la ciudad bella ha cumplido un papel importante en la revaloración del rol que el nuevo arte público ha de desempeñar en su consolidación. Acorde a las nuevas políticas culturales de la década de 1980, el arte público será medido en su eficacia en tanto fuera capaz de ayudar al embellecimiento urbano, y de los actos de “recuperación” realizados por la inversión privada. Así, tanto con la ciudad como con la mujer el tema de la belleza ha sido uno que juega una función considerable en lo que concierne a la representación deseada de ambas –esto sin mencionar la utilidad, la cual aplica similarmente tanto a la ciudad (la justificación de los espacios en términos de su utilidad justifican una exclusión de estos para aquellos que no la cumplen<sup>746</sup>) y la mujer (mano de obra barata y usualmente sin experiencia previa). De ello la importancia del señalamiento que realizó Yard ante el ocultamiento de

---

angustiados, con sus imperfecciones exageradas a gran escala, con las marcas y heridas fabricadas por el concreto, mostraban la vulnerabilidad del cuerpo. Yard, “Privado/Público en Tijuana/San Diego”, p: 117.

<sup>744</sup> María Luisa (trabajadora de maquiladora) citada en Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 74. La traducción es nuestra. Cabría destacar el antecedente de “La India Bonita”, el cual era un concurso, entre otros como La Obrera más simpática, la Cenicienta Mexicana y La Canción Huasteca. El evento tenía la particularidad de “resaltar la belleza indígena a través de la selección de mujeres de distintos Estados y diversas partes de los entonces alrededores de la ciudad de México, como Xochimilco, Coyoacán, Chalco, Tacubaya y otras poblaciones, rancherías, conocidas por sus vívidas estampas de carácter bucólico”. Arturo Albarrán Samaniego, “1921, el año de la India Bonita. La apertura del discurso indigenista en El Universal”, *Artelogie* (Francia), núm. 12, (septiembre 2018), pp: 215-232.

<sup>745</sup> Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 76. La traducción es nuestra.

<sup>746</sup> Véase el ejemplo que da Deutsche del Grand Central Station en Nueva York siendo enmarcado por el alcalde Ed Koch como un espacio dedicado al transporte de individuos. Deutsche argumentó que con esta instrumentalización del espacio se puede justificar una exclusión de aquellos quienes no usen el espacio para sus fines designados: los indigentes que lo usan para dormir o pedir dinero.

cualquier rasgo pertinente a la belleza física de las mujeres que ofrecieron su testimonio, así como del acto subversivo de Wodiczko al llevarlo a cabo de esa manera.

En el 2001 Wodiczko intervino sobre el CECUT con las confesiones reprimidas de la explotación laboral que era el otro lado de la argumentación que en su momento intentó justificar el bienestar del advenimiento de la industria maquiladora; trece años antes de esto el artista había proyectado de manera paralela en San Diego y Tijuana, como parte del programa Parámetros del Museum Of Contemporary Art. Durante la primera noche se proyectaron sobre la fachada del Museum of Man en Balboa Park y la siguiente noche sobre el teatro OMNImax en el CECUT. La selección del Museum of Man se revela pertinente al considerar que el Edificio de California para la Exposición Panamá-California de 1915, estructura que alberga al museo, refleja los intereses que comparten el colonialismo, el turismo y modernismo<sup>747</sup>. Tal como lo explicó Yard, se suponía que esta extravagante construcción de 1915 iba a promover la imagen de la ciudad y, al convertirse en un escaparate industrial, era heredera a las exposiciones que la antecedieron y que surgieron a partir de la creencia en el progreso de la era de la Ilustración<sup>748</sup>.

Ello permite mejor entender que las imágenes proyectadas en 1988 eran imágenes de opulencia y de opresión –en ese sentido diríamos imágenes de precariedad. En Balboa Park, yuxtapuso las manos esgrimiendo tenedor y cuchillo de un hombre vestido de gala y unas manos encadenadas ofreciendo una canasta de fruta y cargando una hoz. Yard notó cómo Wodiczko convirtió la cargada arquitectura tanto en blanco como en arma –tal como ERRE lo hizo en el CECUT seis años antes a través de su choza, recuérdese su etimología expresada en el primer capítulo- y desplegó la semiótica del gesto a lo largo de la fachada cuyos nichos albergaban el panteón de protagonistas de la historia colonial. El cine OMNImax, por su cuenta, contrastó brutalmente con la imagen que proyectó Wodiczko de un hombre con las manos arriba visto desde atrás. Yard concluyó que “el significado de este escenario en 1988,

---

<sup>747</sup> Yard, “Privado/Público en Tijuana/San Diego”, p: 117.

<sup>748</sup> Podríamos pensar como antecedente a la intervención de Wodiczko, sosteniendo el énfasis en la opresión, la exposición Internacional del Pacífico en 1935. Como destacó la historiadora del arte Dafne Cruz Porchini sobre la Exposición Internacional del Pacífico: “las relecturas arquitectónicas californianas de las culturas maya y mexicana pretendían aludir a su clima y a un entorno cuasi tropical, lo que configuró un evidente imaginario exotista”. Dafne Cruz Porchini, “México en la ‘Exposición Internacional del Pacífico’ (1935): símbolos y representación política” en Diana Lizbeth Méndez Medina y Víctor Manuel Gruel Sánchez (coordinación), *Mensajes desde la frontera México-Estados Unidos. Reflexiones históricas sobre el turismo y la cultura nacional, 1927-1945* (Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2021), p: 25.

seis años antes de la construcción de la barda de acero que impide el flujo del sur al norte, era inconfundible”, como se ha señalado, la construcción de la barda impidió el flujo abierto de personas migrantes, mientras el TLCAN permitió el flujo de bienes de consumo. Yard añadió que “subsumiendo la monumentalidad de su cascarón de concreto, la imagen flotaba como una subversión surrealista de un busto, de un retrato”<sup>749</sup>. Las imágenes de Wodiczko flotan libremente por sobre la materialidad de monumentos diseñados para permanecer, así como las inversiones y empresas transnacionales flotan libremente –moviéndose de país a país- contratando mano de obra barata en países que descuidan los derechos laborales, humanos o ambientales de estos.

Sobre las proyecciones de Wodiczko, Kaye anotó que “al proyectar imágenes que podrían ‘pervertir o actuar como un parásito’ en los edificios que iluminan, las intervenciones de Wodiczko trabajan para desafiar y desplazar los lenguajes arquitectónicos, ideológicos y visuales en los que trabaja”<sup>750</sup>. Por ello la concentración de las proyecciones en estructuras monumentales (materiales), epicentro de la conjugación de estos variados lenguajes (simbólicos). En palabras del filósofo francés Henri Lefebvre:

La monumentalidad siempre expresa e impone una evidencia legible, que dice lo que desea decir y oculta mucho más de lo que dice. Político, militar y, en el límite, fascista, el monumento abriga la voluntad de poder y la arbitrariedad del poder bajo signos y superficies que pretenden expresar la voluntad y el pensamiento colectivos<sup>751</sup>.

Wodiczko buscó proyectar sobre la superficie física del monumento aquello que los discursos de poder desean ocultar bajo la magnanimidad de éstos. Ello lo confirmó Wodiczko al hablar sobre su práctica: “mis proyecciones son intentos de tallar esos silencios en los monumentos y espacios que propagan ficciones cívicas y dramáticas en el ámbito social”<sup>752</sup>. Dicha conexión entre la imagen (etérea) y el monumento (material), contrario a lo que parecería sugerir en su confrontación, buscan revivir, revitalizar a los mismos monumentos que intentan interrumpir, siendo que “no importa lo crítico que quiera ser, lo llevo a su antigua

---

<sup>749</sup> Yard, “Privado/Público en Tijuana/San Diego”, p: 118.

<sup>750</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 34. La traducción es nuestra.

<sup>751</sup> Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), p: 194.

<sup>752</sup> Krzysztof Wodiczko, B.W. Ferguson, “A Conversation with Krzysztof Wodiczko” en Krzysztof Wodiczko, Manuel J. Borja-Villel, B.W. Ferguson (eds.), *Krzysztof Wodiczko: Instruments, Projections, Vehicles* (Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1992), p: 51. La traducción es nuestra.

gloria, su presencia”<sup>753</sup>. Esta manera de pensar la relación entre la imagen y el monumento parece señalar una preocupación arraigada a la concepción tradicional del monumento opuesto a la idea de modernidad y movimiento e innovación y ansia por lo nuevo.

En el capítulo anterior hicimos referencia a la postura de Gertrude Stein sobre la incompatibilidad del museo y lo moderno, eco de esta discordia fue expresada por el historiador estadounidense Lewis Mumford sobre la relación entre el monumento y lo moderno: “la noción de monumento moderno es en verdad una contradicción en términos: si es un monumento, no es moderno, y si es moderno, no puede ser un monumento”<sup>754</sup>. Sin embargo, como apuntó Krauss “en el arte moderno, en el período de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial”<sup>755</sup>. Se desprenden dos observaciones de este punto: primero, se vuelve dudosa la capacidad del monumento moderno por señalar fuera de sí hacia algún supuesto evento o personaje que conmemora<sup>756</sup>; segundo que las prácticas de Wodiczko pasan de la mera abstracción a formar parte de la ciudad, aunque sea momentáneamente. Ellas más que establecer “una posición ventajosa desde la que leer el ‘texto’ de la ciudad, o constituir una obra explícitamente ‘otra’ al paisaje urbano, las efímeras inscripciones de Wodiczko producen ‘una contraimagen o contramonumento’<sup>757</sup> que participa en el espacio de la ciudad”<sup>758</sup>. La importancia de este contramonumento y su reconocimiento de impermanencia (físico-simbólica) atañe entonces a la relación que tanto los distintos lenguajes como la movilidad de los cuerpos tienen sobre su mutua constitución a través del espacio-tiempo.

---

<sup>753</sup> Wodiczko, Ferguson, “A Conversation with Krzysztof Wodiczko”, p: 62. La traducción es nuestra.

<sup>754</sup> Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1938), p: 438. La traducción es nuestra.

<sup>755</sup> Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, p: 285.

<sup>756</sup> Un historiador de arte austriaco señaló que toda la conservación de monumentos del siglo XIX se basaba en una parte muy considerable en una concepción de éste tradicional, esto es, una íntima fusión del valor de novedad con el valor histórico. Aclaró que la concepción moderna exigió de la obra humana recién creada un carácter cerrado impecable de forma y color, así también como de estilo. Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (Madrid: Visor, 1987), pp: 81-83.

<sup>757</sup> *Gegendenkmal* (traducido como contramonumento) es el nombre clave que los estudiosos del idioma alemán le dan a un monumento que se yuxtapone intencionalmente a otro monumento preexistente ubicado cerca y que cuestiona críticamente los valores que expresa el monumento preexistente. Quentin Stevens, Karen A. Franck & Ruth Fazakerley, “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic”, *The Journal of Architecture*, Vol. 17, núm. 6 (2012), p: 962.

<sup>758</sup> Kaye, *Site-Specific Art*, p: 37. La traducción es nuestra.

El contramonumento burla una serie depreciadas convenciones conmemorativas: su objetivo no es consolar sino provocar; no permanecer fijo sino cambiar; no ser eterno sino desaparecer; no ser ignorado por los transeúntes sino exigir interacción; no para permanecer prístino sino para invitar a su propia violación y profanación; no aceptar graciosamente la carga de la memoria, sino arrojarla a los pies del pueblo<sup>759</sup>.

Este “arrojar a los pies del pueblo” ha de ser entendido como una declaración de transitoriedad propia de un continuo movimiento, el cual no sucede exclusivamente dentro de los lenguajes que se hacen públicos, sino que lo hace también en las prácticas de interacción y profanación del pasado (con)sagrado, siendo que “al formalizar su impermanencia e incluso celebrar su cambio de forma a lo largo del tiempo y en el espacio, el contramonumento refuta esta premisa autodestructiva del monumento tradicional”<sup>760</sup>, centrado en la clausura, la autorreferencialidad del discurso que materializa por medio de su estructura física, paliar toda posibilidad de ésta por permearse del cambiante entorno exterior al que supuestamente remite, y por el cual se mantiene. En su afán por recordar, el monumento parece olvidar que las condiciones producto de lo que ahora llamamos pasado fueron resultado de procesos contingentes, cuyas posibilidades alternas no cesan de existir solo por haber fallado en materializarse, en este sentido tanto el pasado como el presente retienen una maleabilidad constante. Por ello “los contramonumentos buscan confrontar o interrumpir significados y tropos establecidos: propósito y tema, duración, estilo y forma, así como relaciones de autoridad, autoría y recepción”<sup>761</sup>.

La idea de contramonumento nos dirige a Wodiczko y su proyección en el CECUT. Lo cual requiere un poco más de contexto sobre el origen del CECUT del que hemos hasta ahora brindado. A finales de la década de 1980, en un viaje a Tijuana, Néstor García Canclini realizó una serie de entrevistas con un enfoque en la antropología visual de Tijuana. Cuando preguntó ¿Qué es lo que más visitan?, la respuesta más elegida de las fotos mostradas fueron: el CECUT y Plaza Río, los dos centros –cultural y comercial- más “modernos”<sup>762</sup> y espacialmente contiguos. Esta caracterización de moderna es apta a la visión que se tuvo

---

<sup>759</sup> James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”, *Critical Inquiry*, Vol. 18, núm. 2 (Invierno, 1992), pp: 276-277. La traducción es nuestra.

<sup>760</sup> Young, “The Counter-Monument”, p: 295. La traducción es nuestra.

<sup>761</sup> Stevens, Franck & Fazakerley, “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic”, p: 967. La traducción es nuestra.

<sup>762</sup> Néstor García Canclini, Patricia Safa Barraza, y Lourdes Grobet, *Tijuana: la casa de toda la gente*, 1. ed (México: INAH-ENAH: Programa Cultural de las Fronteras: UAM-Iztapalapa: Conaculta, 1989), p: 49.

sobre la ahora Zona Río, sobre todo si recordamos el recorrido a Cartolandia realizado anteriormente. Sin embargo, como también anotó una de las entrevistas realizadas por Canclini, “el CECUT está hecho aquí, pero no es de Tijuana, representa a la Ciudad de México”<sup>763</sup>. Quisiéramos ahondar sobre esta declaración construyendo sobre el sendero hasta ahora desarrollado. Si bien hemos señalado al PRONAF y su aspiración a convertir a la región fronteriza en la “ventana a México”, veremos que el CECUT cumplió un papel similar, así como fue construido sobre el territorio que fue “rescatado” como consecuencia de la urbanización y canalización del Río Tijuana, proyecto que tuvo lugar bajo la existencia del PRONAF.

La implicación de una ventana sugiere la mirada *voyeurista*<sup>764</sup> –derivado de la palabra francesa *voir* (ver)-, en nuestro caso, la mirada extranjera exotizante que proyecta sobre la ciudad sus íntimos deseos, tornando la ventana en escaparate<sup>765</sup>. Tal caracterización podemos incluso contextualizarla al pensar que el CECUT ha sido “criticado por los intelectuales tijuanaenses de ser un escaparate de actividades de lujo, dado el alto precio de los boletos y el origen de los espectáculos, que venían del centro del país o de otras naciones”<sup>766</sup>. Lo que hace pertinente repensar una correlación entre el CECUT y la “ventana a México”, diríamos el escaparate justo debido a su vinculación con el turismo. En palabras del promotor cultural sinaloense Leobardo Sarabia Quiroz, en Tijuana: “las estructuras económicas determinan los estilos de vida. En este sentido no hay lugar para la extrañeza: se han desarrollado

---

<sup>763</sup> García Canclini, Safa Barraza, y Grobet, *Tijuana: la casa de toda la gente*, p: 56.

<sup>764</sup> El historiador de arte británico Jean Clair especularía que la “mirada” es la erección del ojo. Por otro lado la teórica de la cultura mediática estadounidense Anne Friedberg mencionó que la palabra inglesa *window* deriva del nórdico antiguo *vindauga* (de *vindr*, “viento” y *auga*, “ojo”), enfatizó la raíz etimológica del ojo, abierto al viento. La abertura de la ventana proporciona ventilación para el ojo. El latín *fenestra* evolucionó hacia las palabras italiana, francesa y alemana, *finestra*, *fenetre* y *fenster*. Una breve historia de la fenestración demostrará cómo la ventana en tanto una abertura arquitectónica para la luz y la ventilación cedió sus prioridades a la función moderna de la ventana: enmarcar una vista. Anne Friedberg, *The virtual window: from Alberti to Microsoft* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2006), p: 103.

<sup>765</sup> Para una relación entre la sexualidad y el escaparate cabría recurrir a la obra del francés Marcel Duchamp *La novia desnudada por sus solteros*, o *El gran vidrio*, sobre la cual mencionó: “Cuando uno padece el examen del escaparate, también pronuncia su propia sentencia. De hecho, la propia elección es un ‘viaje de ida y vuelta’ [...] Ninguna obstinación, *ad absurdum*, de esconder el coito a través de un cristal con uno o múltiples objetos del escaparate. El castigo consiste en cortar el cristal y lamentarlo tan pronto como se consuma la posesión. QED”. Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (Londres: Thames and Hudson, 1975), p: 74.

<sup>766</sup> Lilia Marín, “Las instituciones culturales de Baja California”, *Cultura Norte* (México), año 8, núm. 35, (verano 1995), p: 31.

históricamente fuentes de trabajo, instituciones y expectativas de vida y recreación que responden al motivo fundador y dinamizante: el turismo”<sup>767</sup>.

Como señaló Espíndola Hernández, el turismo y la cultura estuvieron estrechamente relacionados en los planes del Estado mexicano, lo cual puede atestigüarse en Baja California, especialmente en Tijuana, a inicios de la década de 1980 por medio de las acciones del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) creado el 31 de enero de 1977<sup>768</sup>. Carmen Romano, la esposa del entonces presidente López Portillo, quien estuvo a cargo del FONAPAS, expresó su interés en convertir toda la región fronteriza del país en ciudades de alta cultura. Bajo esta expectativa, dos promotores culturales tijuanaenses como Guadalupe Kirarte y Conrado Acevedo Cárdenas buscaron contactar con los directivos del FONAPAS para averiguar sobre la posibilidad de crear una institución de cultura en Tijuana. Acevedo expresó a Carmen Romano que el lugar ideal para construir un centro cultural era la Zona Industrial de Otay y ofreció el terreno que se quisiese dentro de esta zona recientemente abierta para su construcción. Sin embargo, tanto esta oferta como la de construirlo en la escuela Álvaro Obregón en la colonia Altamira. Ambas fueron rechazadas por Romano; pero, en términos contra factuales, de haberse concretado el proyecto en Otay habría tenido mayor sentido la metáfora del arte inSITE como maquila. En su lugar se seleccionó el terreno de la manzana 72 del fraccionamiento “Desarrollo Urbano Río Tijuana”. Tras su elección, el FONAPAS procedió a solicitar a la Junta Federal de Mejoras Materiales de Tijuana la donación del predio, el cual fue cedido el 26 de agosto de 1977<sup>769</sup>.

Una vez otorgado el proyecto al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, éste advirtió de la importancia de realizar un estudio de factibilidad en el orden económico y que el inmueble debía tener características comerciales de rentabilidad. Apegándose a esta petición, Conrado Acevedo Cárdenas solicitó a Calafia Consultores, S.A., dirigida por él mismo, realizar el estudio. Llamado “FONAPAS. Centro Cultural Turístico Tijuana” tuvo la finalidad de

---

<sup>767</sup> Sarabia Quiroz anotó el papel que la dinámica económica en Tijuana ha significado reacomodos, desplazamientos de las zonas de importancia, nuevos espacios de legitimación social. Asimismo sitios de la ciudad que “antano eran páramos sin ningún valor, son ahora lugares elegidos por el futuro y por los planes de expansión urbana. La Zona Río es uno de esos espacios”. Leobardo Sarabia Quiroz, “De la leyenda negra a la ciudad múltiple y compleja”, *Cultura Norte* (México), Año 1, Vol. 1, núm. 4, (febrero-abril 1988), pp: 8-9.

<sup>768</sup> Monserrat Espíndola Hernández, *Política Cultural y turismo en Tijuana: estudio sobre el Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones, 1982-1988* (Tesis de maestría: Universidad Autónoma de Baja California, 2017), p: 70.

<sup>769</sup> Espíndola Hernández, *Política Cultural y turismo en Tijuana*, p: 72.

mostrar que el proyecto cumpliría objetivos sociales, culturales y económicos acorde a los lineamientos del PRONAF. Además, como relató Espíndola Hernández, su construcción sería parte del plan de canalización y urbanización del Río Tijuana, la cual se estaba llevando a cabo en ese momento<sup>770</sup>. Cabe destacar que entre los nombres considerados para nombrar al museo que formaría parte del nuevo Centro Cultural estuvieron: “Experiencia en México” y “Ventana de México”, éste siendo quizá el más revelador en sus intenciones por posicionar a Tijuana como ventanal ante una imagen meticulosamente construida –reconstruida realmente- para proyección tanto al interior como al exterior. Ello quedó igualmente expuesto durante la ceremonia de inauguración cuando el empresario Elías Ayub expresó la motivación y los objetivos detrás de la construcción del Centro Cultural “Ante el resto del país, un ejemplo progresista y laborioso, a la vez que una ventana abierta a México, ante los millones de visitantes estadounidenses”<sup>771</sup>. Durante el período de 1988 –cuando por orden del presidente Carlos Salinas de Gortari pasó a formar parte de CONACULTA- hasta 1994 tuvo un promedio de 1, 000,020 de visitantes anualmente, mientras afirmó haber recibido más de ocho millones de visitas durante sus primeros 11 años<sup>772</sup>.

En palabras del fundador e investigador emérito de El Colegio de la Frontera, Jorge A. Bustamante, “la aparición del CECUT fue como darle morada al nuevo espíritu de Tijuana”<sup>773</sup>. En cuyas palabras reverberan una profundidad que deseamos explicar. La palabra *ethos*, usualmente entendida como el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona, en realidad antes de querer decir ley, moral o valor, quiere decir morada. Después se convirtió en la manera de ser que le corresponde a esta morada, la manera de sentir y de pensar que le corresponde a quien ocupa tal o cual lugar<sup>774</sup>. Considerándolo, las palabras de Bustamante resultan atterradoramente acertadas. Si el CECUT efectivamente representa la presencia del Estado en el territorio norte

---

<sup>770</sup> Espíndola Hernández, *Política Cultural y turismo en Tijuana*, p: 74. Ofreciendo un nexo más al enfoque de nuestra tesis.

<sup>771</sup> “Centro Cultural FONAPAS-Tijuana. Realización de un grandioso concepto que proyectará la verdadera imagen de México”, *El Herald* (México), 21 de octubre de 1982.

<sup>772</sup> Pedro Ochoa Palacios y Centro Cultural Tijuana, (eds.), *Centro Cultural Tijuana: en el centro de la cultura*, 1. ed. (Tijuana: Compañía Operadora del Centro Cultural y Turístico de Tijuana, 1994), pp: 8-20.

<sup>773</sup> Ochoa Palacios y Centro Cultural Tijuana, (eds.), *Centro Cultural Tijuana*, p: 119.

<sup>774</sup> Jacques Rancière, “Pensar entre las disciplinas, Una estética del conocimiento” en Alejandro Arozamena, (ed.), *El arte no es la política, la política no es el arte: despertar de la historia: ed. Alejandro Arozamena*, Brumaria 34 (Madrid: Brumaria, 2014), pp: 179-180.

del país, si continúa una larga historia de preocupación por la distancia con su respectivo centro de poder, así como su cercanía y posible filtración ante la cultura estadounidense, si fue creado bajo la expectativa de servir como ventana –escaparate en su connotación mercantil- ante los esplendores culturales de treinta siglos en México; ciertamente rinde credibilidad a la afirmación de Bustamante. Pues, todo aquel que habite la morada del CECUT ha de apropiarse simbólicamente de la cultura y sus relatos curatoriales exhibidos con la finalidad de ser “plenamente mexicano” –si bien estos relatos cambian como fue el caso de las exposiciones *Veinte siglos de arte mexicano* y *México, Esplendores de Treinta Siglos*. Este nuevo espíritu de Tijuana que, apropiadamente, se encuentra sobre los vestigios del viejo, quedó pavimentado, sepultado bajo la moderna y progresista Zona Río. Efectivamente, el CECUT funciona como la morada de un nuevo espíritu, en tanto legitima los modos de ser y de ver dominantes, “correctos”, de ahí la importancia de su elección por parte de Wodiczko para proyectar una contra-imagen sobre la ventana a México.

Valenzuela Arce recordó una reunión con el artista polaco quien, en su preparación para inSITE 2000, se preguntó: ¿Quiénes eran los héroes y las heroínas de Tijuana?, consecuentemente, ¿Quiénes se encontraban representados en los monumentos de la ciudad? Wodiczko tenía en mente los personajes de la ciudad, los actores de la vida cotidiana. Sin embargo, como señaló Valenzuela Arce en el libro *Nosotros. Arte, Cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*, los monumentos tijuanenses, así como los de la mayoría de las ciudades fronterizas, recrean la historia nacional a partir de los grandes relatos nacionales. Destacó que dicha recreación se realiza por medio de una combinación de figuras míticas, como las que se encuentran en el relato germinal de la nación mexicana, personajes emblemáticos como Cuauhtémoc o personajes como Cristóbal Colon.

Entre los monumentos tijuanenses están los “héroes que nos dieron la patria”: representados en las estatuas de don Miguel Hidalgo y Costilla, José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero, así como los Defensores de la patria. Junto a ellos, los héroes de la segunda mitad decimonónica: Benito Juárez, Ignacio Zaragoza. Los héroes de la Revolución: Pancho Villa, los presidentes de los gobiernos posrevolucionarios: Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas, el gobernador del territorio Norte de Baja California Rodolfo Sánchez Taboada<sup>775</sup>.

---

<sup>775</sup> Se encuentran también monumentos que dan cuenta de episodios de la vida regional, como el que refiere a la ocupación magonista de 1911, el monumento a los defensores de Baja California. Se encuentran el de la época de oro de los casinos tijuanenses que auspiciados por la ley seca estadounidense, como el minarete y la

Las preguntas de Wodiczko sobre los héroes de Tijuana se revelan pertinente al considerar el lugar del emplazamiento del proyecto del polaco: el CECUT, ello debido a que su ubicación en Paseo de los Héroes, número 9350, Zona Río, Tijuana, Baja California, México. Literalmente se ubica sobre un recorrido designado para la consagración de “héroes”<sup>776</sup>, asimismo cabría enfatizar que funciona como conector con la garita de San Ysidro, la más cruzada a nivel mundial. Para ello consideramos necesario hacer un breve recorrido por el Paseo de los Héroes para comprender de mejor manera las implicaciones de la pieza de Wodiczko. Lo primero a destacar es que el Paseo de los Héroes posee esculturas en cada cruce o glorieta importante a lo largo de cuatro cuadras largas. Si se viene desde el este hacia la Línea, la primera estatua es la de Lázaro Cárdenas, prácticamente en medio del cruce con Sánchez Taboada, justo en la esquina del viejo predio del casino de Agua Calientes, ahora Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas y la Escuela Secundaria Técnica núm. 1. A contra esquina de la estatua se encuentra la Plaza del Maestro, con una escultura de arte abstracto. Siguiendo esta dirección, el siguiente entronque es con el boulevard Abelardo L. Rodríguez, el monumento situado aquí es de Ignacio Zaragoza<sup>777</sup>. Algo en común entre Union Square en Nueva York –donde Wodiczko presentó su proyección *Homeless Projection*- y Paseo de los Héroes en Tijuana, aparte de haber sido parte de un proyecto de renovación que hace uso de monumentos para anclar una discursividad progresista que ofusca la realidad de la expulsión de una comunidad de gente de bajos recursos para maximizar su posicionamiento geográfico en la obtención de recursos monetarios, es la presencia de una estatua del presidente estadounidense Abraham Lincoln –instalada como parte de un intercambio por una estatua de Benito Juárez que se encuentra en San Diego-, la cual está en el entronque con el boulevard Diego Rivera<sup>778</sup>. El entronque con boulevard Cuauhtémoc, así

---

Torre de Agua Caliente (ambos del ex Casino de Agua Caliente revisado en el capítulo anterior). Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 125.

<sup>776</sup> Consideramos la expresión en inglés *a little bit on the nose* es propia, siendo que ella se suele utilizar para hacer alusión a la excesiva obviedad de algo, que por lo tanto lo revela como innecesario, como excesivo, *kitsch* incluso.

<sup>777</sup> Figura que debido a su supuesto nacimiento en una población mexicana que ahora es parte del territorio estadounidense se volvió una figura importante para los México-estadounidenses. Tal es el caso que el día de celebración nacional de México en Estados Unidos es el 5 de mayo (en lugar del 15 de septiembre), que es precisamente la Batalla de Puebla, la cual ganó Zaragoza. Aurelio Meza, *Sobre vivir Tijuana: textos mutantes fronterizos*, Literatura CE 2015 (Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), p: 43.

<sup>778</sup> Meza comentó como anteriormente se encontraba aquí la oficina consular estadounidense, en donde se aprobaban o rechazaban las solicitudes de visa. Meza, *Sobre vivir Tijuana*, p: 44.

como la enorme glorieta que se forma en medio, puede ser el hito espacial más importante en términos simbólicos para los tijuanaenses. Aurelio Meza señaló que “es el sitio que han elegido para manifestarse, ya sea por movimientos político-sociales o para celebrar las victorias de equipos de fútbol”, cuya elección pudiera deberse a que “la glorieta es un punto neurálgico de la ciudad, y por lo tanto de gran visibilidad, pues conecta a la Zona Centro, la Zona Río, la Línea y el este de la ciudad”<sup>779</sup>. Más adelante encontramos la Plaza Río, enfrente la conocida Plaza del Zapato, situadas en cercanía a la glorieta Independencia, en donde encontramos la escultura del Monumento México, apodado “las Tijeras”. Lo que finalmente, al concluir nuestro recorrido, nos posiciona en el CECUT:

La escultura monumental había servido a lo largo de los siglos para satisfacer la faceta épica de las ciudades. Las rutas de las calles de los centros modernos fueron adoptados por el incipiente sector de la burguesía como modelos de virtud, sueños ideales y presunciones narcisistas [...] En una ciudad como Tijuana, sin un aparente centro histórico, una hilera de figuras se extendía igualmente a través del Paseo de los Héroes, supliendo la carencia de estatuaria heroica de la ciudad [...] Estas esculturas del Paseo de los Héroes, parecen epígrafes dormidos del Ángel de la Destrucción relatado por W. Benjamin, como figuras invulnerables que corrompen el pasado reciente, orientadas por el viento del progreso. Estas esculturas monumentalizan un pasado glorioso que ni siquiera era representativo de la naciente Tijuana y que trataba de narrar una historia ocultando otra, sin duda mucho más dolorosa y donde los supuestos héroes, no eran otra cosa que verdugos enmascarados<sup>780</sup>.

Ello quedó corroborado por el artista Roberto Rosique, quien anotó que en la historia de la escultura cuando ésta se desliga de la decoración arquitectónica y se convierte también en otro componente urbano, continúa cumpliendo prácticamente la misma función: seguir siendo decorativa, descriptiva de sucesos patrióticos, exaltadora de cualidades, bondades y heroísmos, y las menos, de ser memorias, recordatorios indispensables de nuestras negligencias<sup>781</sup>. Haciendo eco de lo dicho por Rosique, el director del CECUT durante este tiempo, José Luis Arroyo Arámburo, comentó que el centro cultural planeó crecer en el ámbito del arte público, puesto que a diferencia de otras grandes ciudades del mundo,

---

<sup>779</sup> Meza, *Sobre vivir Tijuana*, pp: 44-45.

<sup>780</sup> Estévez Gómez, *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico*, p: 149.

<sup>781</sup> Concluyó que, para bien o para mal, “estos remedos de embellecimiento ciudadano, compuestos por esas pequeñas máculas urbanas nos igualan al resto de lo que caracteriza, escultóricamente, al país”. Rosique, *Del terciopelo negro al arte instalación*, pp: 53-54.

“Tijuana no posee escultura o arte público ya que las figuras mostradas en la ciudad se limitan a monumentos a personajes históricos”<sup>782</sup>.

Así, Valenzuela Arce afirmó que la respuesta a la pregunta de Wodiczko resulta evidente, ya que los ciudadanos comunes no tienen espacios reservados en los monumentos de la ciudad. Ellos “no participan de la historia oficial objetivada en estatuas y obras”, sino que son objetivados por y a través de ellas. No hay monumento para la mujer que apareció en la proyección de Wodiczko que salió de su natal Sinaloa huyendo de los golpes del esposo y en busca de una vida mejor para sus hijos, como ella relató “salí de un infierno para entrar en otro”<sup>783</sup>. Tampoco lo hay para la mujer que trabajando en *Sunrise* contrajo una enfermedad de la piel debido al uso de substancias dañinas sin la protección adecuada<sup>784</sup>. Ya que, como comentó Gabriela, una migrante de 26 años, trabajadora de maquiladora, en referencia al dolor y desgaste físico que resulta de sus labores “con el tiempo, sin embargo, te acostumbras”<sup>785</sup>. Existe todo un registro literario y filosófico que remite desde la modernidad a una asociación entre el trabajador y el animal, que por cuestiones de extensión no profundizaremos en nuestra investigación. No existen monumentos para ellas, estos son reservados para “grandes” figuras, mientras ellas en silencio declaran: “nos tratan como si fuéramos animales”. Ante este trasfondo, las palabras de Wodiczko sobre los sujetos de sus trabajos resuenan con mayor fuerza:

Invierto monumentos públicos con la experiencia de una persona absolutamente invisible, una limpiadora nocturna de Haití, una mujer negra sin papeles. Esta persona, totalmente ajena a las redes de comunicación, es puesta de pronto en el centro, en la cúspide de las estructuras simbólicas. Pero el carácter extremadamente patriarcal de estos monumentos, completamente inmóviles, atrincherados en la historia oficial, y también su gran autoridad, hacen muy difícil este tipo de trabajo. Lo que puedo hacer en relación a estas grandes figuras simbólicas es proyectarles problemas inesperados, y así confrontar su megalomanía, sus sueños, sus utopías, con evidencias muy poderosas de problemas que son de categorías similares<sup>786</sup>.

---

<sup>782</sup> Karla Gerardo, “Mayor de edad”, *Frontera* (México), 20 de octubre del 2000 en IA.

<sup>783</sup> Llegó a trabajar en la maquila y comenzaron sus pesadillas relacionadas al maltrato y las presiones laborales. Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 127.

<sup>784</sup> La piel fue cambiando, se fue manchando hasta convertirse en una sola mancha que le cubrió todo el cuerpo. Pero ni el cambio epidérmico, ni la comezón, ni el ardor, ni el peligro de cáncer lograron que le incapacitaran, pues el medico argumentaba que aún tenía ojos, manos y piernas. Valenzuela Arce, *Nosotros*, p: 127.

<sup>785</sup> Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 23.

<sup>786</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 177.

Nosotros añadiríamos a las trabajadoras de maquiladora en Tijuana<sup>787</sup>. En este sentido de arte crítico, incluso de su propia habilidad para ser una herramienta transformativa de la sociedad, Wodiczko tomó una importante distancia de dos elementos que fueron esenciales para inSITE 2000 y, contra los que hemos sido más que escépticos, cuando afirmó que su producción no está intentando “armar un laboratorio de nuevas metáforas: quizás lo importante es encontrar la manera de desintegrar en lugar de integrar”<sup>788</sup>. De este modo “la proyección pública puede convertirse en un contra-ritual estético comunal [...] invitando al mismo tiempo a la reflexión y a la relajación, donde el espectador callejero sigue las formas narrativas comprometido emocionalmente y en un ejercicio de distanciamiento crítico”<sup>789</sup>. Sobre este distanciamiento crítico, evocamos al así llamado “Manifiesto del Presente”, tal como lo llamó Wodiczko, al cual calificó de transformador, por lo tanto, importante en la participación inteligente y crítica “a través del diseño social y las prácticas cívicas”<sup>790</sup>. Por diseño, Wodiczko entiende el proceso de invención y ejecución de proyectos que facilitan y mejoran los entornos humanos y la experiencia vital, por ello, el diseño puede adoptar distintas formas: estructuras espaciales, ambientes, redes, implantes corporales, así como herramientas psicosociales y culturales que sean a la vez funcionales y simbólicas. Así, el arte entendido como diseño de vanguardia –retomando el valor histórico del término y aplicándolo así mismo en tanto debe repensarse continuamente de manera crítica- debe convertirse en un asalto radical del medio a través de la creación de nuevas condiciones para una vida mejor, de nuevas experiencias e identificar y desvelar las que se encuentran ocultas, excluidas, no reconocidas. Bajo este contexto, ciertamente su proyección en Tijuana sería

---

<sup>787</sup> Sobre el clima laboral en el que trabajan se manifiestan prácticas desvalorizadoras de la mujer tales como el uso de lenguaje soez por parte de supervisores y compañeros de trabajo, la obstaculización de ascensos y promociones o el establecimiento de requisitos desproporcionados para ocupar determinados puestos de trabajo. Las mujeres son también sometidas a despidos injustificados, jornadas de trabajo excesivas, manejo de sustancias tóxicas sin protección, ritmos de producción acelerados de manera arbitraria, cambio de horarios, entre otras. Francisco Zapata, “La maquila cumple 40 años. Paradojas e interrogantes sobre el empleo y el sindicalismo” en María del Rosío Barajas (ed.), *Cuatro décadas del modelo maquilador en el norte de México* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2009), p: 204.

<sup>788</sup> Wodiczko, *Critical vehicles*, p: 180. La traducción es nuestra. Wodiczko parece evocar nuestra idea del acto de des(hacer) propio del movimiento expresado en el capítulo anterior a través de la figura de Gordon Matta-Clark.

<sup>789</sup> Martín Mora, *La identidad transhumana: artefacto, errancia y transierro como personajes liminales* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2003), p: 144.

<sup>790</sup> Krzysztof Wodiczko, “La Vanguardia Transformadora. Un Manifiesto del Presente” en Alejandro Arozamena, (ed.), *El arte no es la política, la política no es el arte: despertar de la historia: ed. Alejandro Arozamena*, Brumaria 34 (Madrid: Brumaria, 2014), p: 228.

una práctica tanto funcional como simbólica, que hizo uso del diseño tecnológico del dispositivo que permitió proyectar sobre la superficie del CECUT las experiencias excluidas del monumental relato progresista que éste representa. No obstante, también hizo uso de diseño en el sentido de creación de experiencias de un tipo que usualmente no tendría lugar sobre el espacio público, menos en una zona urbana como lo es la Zona Río en Tijuana.



*Ilustración 16: Proyección de Tijuana (2001) de Krzysztof Wodiczko: <https://insiteart.org/insite-2000-01#images666-1>, consultado 10 de enero de 2022.*

Opuesto al ocultamiento de las tensiones, de las asimetrías propias de ellas, Wodiczko señaló la importancia del conflicto como una tremenda fuerza vital –siempre y cuando sea creativo y no maligno o sangriento-, aclaró que “nuestra tarea, hoy en día, es transformar esos conflictos malignos en otros más creativos, inspirando un cambio de paradigma”<sup>791</sup>, para ello es necesario traerlos al centro del debate público y no ocultarlos bajo una falsa apariencia de homogeneización, de progreso. Por ejemplo, la crisis del ilusionismo en las artes del siglo XX, propiciaron una re orientación del espacio mental, pre-existente a su nexos con la experiencia, por ende cargado de significado previo a todo contacto posterior con el exterior, hacia una experimentación del espacio en que el cuerpo –anteriormente desfavorecido por la visión- en su deambular a través de él produce activamente significados, que si bien varían y son subjetivos, en cierto modo reaccionan a condicionamientos culturales y relaciones que

---

<sup>791</sup> Wodiczko, “La Vanguardia Transformadora”, p: 244.

en todo momento están presentes en su modo de interactuar con los espacios sociales<sup>792</sup>. Las implicaciones de este desplazamiento fuera del sí autocontenido, visibilizan el dinamismo del espacio social en su articulación de la idea misma de un sujeto, en tanto éste funciona alrededor del espacio-tiempo:

Íntimamente vinculado a las estructuras de poder y a las relaciones sociales, a los particulares modos de producción y consumo que existen en una sociedad dada. Por lo tanto, la determinación de aquello que es el espacio y el tiempo no es políticamente neutral sino que está políticamente incrustada en ciertas estructuras de relaciones de poder. Considerar una versión del espacio y tiempo como “natural” significa aceptar el orden social que los corporifica como “naturales”, por lo tanto, incapaces de cambiar<sup>793</sup>.

Si bien para el filósofo alemán Immanuel Kant el espacio y el tiempo eran formas a priori del conocimiento, intuiciones puras que apuntan a realidad empírica indudable, nuestro modo de articularlo de manera que dicha realidad empírica indudable resulte cognoscible a la historia continúa siendo un proceso sujeto a contextos que alteran su entendimiento. Una figura activa en la formulación y transformación del entendimiento de ambas categorías es el que señaló David Harvey: el capitalismo ¿Cuál es el interés y la relación que tiene con el tiempo? Según Harvey su interés se encuentra en la rotación del capital a través del tiempo, entre más rápido éste rota, mayores ganancias se pueden obtener<sup>794</sup>. De ello debemos entender que las innovaciones tecnológicas bajo el capitalismo se han orientado justo a aumentar la velocidad de circulación del capital y acelerar su rotación<sup>795</sup>. El otro lado de esta aceleración temporal se encuentra en la compresión espacial, en la que las barreras físicas dejen de ofrecer

---

<sup>792</sup> Como David Harvey señaló: “la hora fue inventada en el siglo XIII, el minuto y el segundo fueron invenciones del siglo XVII; solo recientemente comenzamos a hablar de los nanosegundos [...] De manera que las medidas de espacio y de tiempo, que hoy tratamos como condiciones naturales de la existencia, fueron de hecho productos históricos de un conjunto muy particular de procesos históricos específicos alcanzados dentro de un tipo de sociedad determinada”. David Harvey, “La construcción social del espacio y del tiempo: Una teoría relacional”, en Simposio de Geografía Socioeconómica, llevada a cabo en la Asociación de Geógrafos Japoneses el 15 de octubre de 1994 en la Universidad de Nagoya. Nos basamos en la traducción de la Dra. Perla Zusman, con un paginado de 1-18, p: 2.

<sup>793</sup> Harvey, “La construcción social del espacio y del tiempo”, p: 3.

<sup>794</sup> Iglesias Prieto señaló que “la internacionalización del capital es una modalidad definitoria de una tendencia caracterizada también por una fragmentación del proceso productivo y una aceleración de su ritmo”. Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 27.

<sup>795</sup> Opuesto al optimismo con que Benjamin vio el advenimiento de avances tecnológicos, como la reproductibilidad de la obra artística, si bien tuvo un importante papel en la des-definición de las categorías estéticas y forzó una redefinición de los límites bajo los cuales se buscó la especificidad del medio como acto de pureza y autonomía, también es cierto que ha cumplido un papel en la mercantilización de la producción artística como bien de consumo masificado y, esencialmente, retiniano nuevamente (qué es lo que valoramos de un objeto de consumo con un diseño artístico sino su belleza visual).

una complicación a la acción comunicativa, en palabras de Harvey esta relación espacio-temporal “es como si la reducción de las barreras espaciales produjeran su propia nueva espacio temporalidad”<sup>796</sup>. Los efectos de esta nueva articulación espacio-temporal están en la destrucción de ciertos tipos de vida asociadas a ciertos ritmos espacio-temporales, creando en su lugar nuevas nociones de espacio temporalidad con sus respectivas prácticas.

En el corazón de estas nuevas nociones espacio temporales propias de la comprensión del espacio bajo el capitalismo se ha encontrado la desindustrialización a la que hemos señalado con el arribo de la industria maquiladora a Tijuana en la década de 1960, así como proyectos de urbanización desigual que bajo el canto modernizador detentan una postura moralista en defensa de un crecimiento apto a la ideología emanada de la Ilustración<sup>797</sup>, pero en cuyos intereses se encuentra el fomento de desarrollo turístico, la producción de espectáculos, de entretenimiento, el desarrollo del comercio y la industria. El ablandamiento de fronteras nacionales para el flujo de industrias y sus mercancías ha tenido su contraparte en el fortalecimiento de éstas para aquellos afectados por la precarización de la vida bajo el explotativo modelo capitalista y el inconstante flujo del mercado internacional. De esta manera, si hasta ahora hemos argumentado en torno a una precarización espacial: la invasión de territorios (paracaidismo) debido a la falta de planificación y apoyo para la construcción de vivienda, la gentrificación y el subsecuente desplazamiento de comunidades hacia las periferias, la naturaleza endeble de los materiales de segunda con los que se autoconstruyen viviendas, la inestabilidad laboral, por tanto hasta existencial, que conlleva la facilidad con la que industrias maquiladoras pueden cerrar sus puertas de la noche a la mañana y cambiar su ubicación a donde la explotación de mano de obra barata sea más fructífera<sup>798</sup>, existe otro tipo de precarización a la que deseamos apuntar:

---

<sup>796</sup> Harvey, “La construcción social del espacio y del tiempo”, p: 8.

<sup>797</sup> Dijo Kant: “La Ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. Él mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable es esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. ¡*Sapere Aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la Ilustración”. Immanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?* (Argentina: Terramar Ediciones, 2008), p: 33.

<sup>798</sup> En específico deseamos señalar que en la región fronteriza de México “la industria maquiladora no ha logrado proporcionar empleos que permitan desarrollar una carrera ocupacional que pudiera contribuir a la formación de una fuerza de trabajo calificado. Al contrario, el balance, a 40 años de la maquila, revela que esos empleos son precarios y no son valorados por los trabajadores que los cambian muy frecuentemente y que poseen niveles de calificación extremadamente limitados”. Zapata, ““La maquila cumple 40 años”, pp: 205-206.

Existen pocas perspectivas de movilidad ascendente o de promoción, de mayores salarios en el futuro. Los trabajadores quedan encerrados en un sistema temporal en el que todos los días hacen lo mismo sin ninguna posibilidad de cambio. Las ideas que solieron ser importantes acerca de la ética laboral y la gratificación diferida son completamente eliminadas por la necesidad de existencia diaria y de sobrevivencia, que no permite la construcción de una conducta a largo plazo<sup>799</sup>.

Nos referimos a una precarización temporal, en donde la reorganización espacial de las últimas cuatro décadas ha contribuido a una reorganización de nuestra relación con el tiempo, ello podemos valorarlo en la dificultad de la expectativa por una construcción a largo plazo que resulta entre otros factores de una inconstante situación laboral la cual merma la aspiración a una proyección, una planificación, a futuro<sup>800</sup>. Es difícil pensar en la idea del ser entendido como un proyectar hacia el futuro –como lo había entendido el Existencialismo, por ejemplo- cuando las condiciones del presente no parecen iluminar ningún camino hacia adelante, ningún progreso alcanzable bajo la inestabilidad inherente a la flexibilización del trabajo y el debilitamiento de la posición del trabajador con respecto a su empleador. Ejemplo de esto lo tenemos en el caso de las trabajadoras de maquiladoras a las que Wodiczko visibilizó, ya que la inestabilidad e inseguridad del empleo, la reducción relativa y absoluta de los salarios, la escasa o nula posibilidad de mejorar la posición como trabajador, y “la inadecuada seguridad y organización en el lugar de trabajo ejemplifican las condiciones laborales predominantes de miles de mujeres en las maquiladoras”<sup>801</sup>. Por ello consideramos que la precarización ocurre tanto en un plano espacial como temporal, siendo que las condiciones materiales propias al neoliberalismo para la clase trabajadora no solo han conllevado un desplazamiento espacial con respecto a la ciudad y su participación de ella, sino que ha llevado también a una obstaculización en las capacidades para percibir el tiempo en relación a sus proyectos como una incubadora para la realización de ellos.

---

<sup>799</sup> Harvey, “La construcción social del espacio y del tiempo”, p: 9.

<sup>800</sup> En el 2001, año de la proyección de Wodiczko, 65% de la fuerza laboral femenina estaba empleada como obrera general en la categoría salarial más baja; solo 0.4% como directiva frente a 1.6% de los hombres, quienes también tienen mayor presencia en las categorías de empleados y obreros especializados. Flor Brown, Lilia Domínguez, “Determinantes de las diferencias salariales de género en la industria maquiladora: Una primera aproximación” en María del Rosio Barajas (ed.), *Cuatro décadas del modelo maquilador en el norte de México* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2009), p: 251.

<sup>801</sup> Iglesias Prieto, *Beautiful Flowers of the Maquiladora*, p: 28.

## Conclusión

Aprovechando nuestro interés en el lugar que Nueva York ha tenido en el mundo artístico tras la Segunda Guerra Mundial, así como en la formulación de una política cultural que absorbe al arte como herramienta de diseminación de políticas de transformación urbana, cuyo impacto en lo social ha sido abordado si consideramos el desalojo de Cartolandia como un prelude a la retórica posmodernista, y a *Century 21* como una intervención que haciendo uso de la historia del espacio, así como la preeminencia de la madera de segunda en la autoconstrucción de vivienda precaria confronta los preceptos de un modelo ideológico – ciertamente no puede ser resumido en solo económico- como contradictorios solo en apariencia, puesto que revela la dependencia de una disparidad esencial a su funcionamiento. Contra esta dependencia que expone a la perfección la idea de precarización, observamos el uso del pasado mexicano en la construcción de una imagen favorable, tentadora a la inversión extranjera, como lo fue la de una nación posmoderna –resulta perfecta la correspondencia entre la posmodernidad y la predilección por la imagen. Ya que, como anotó Harvey “el éxito es tan altamente redituable que la inversión en la construcción de la imagen (patrocinio de las artes, *exposiciones*, producciones televisivas, nuevos edificios, comercialización directa) resulta tan importante como la inversión en nuevas instalaciones y maquinarias”, a lo que concluyó “la imagen sirve para instaurar una identidad en el mercado”<sup>802</sup>. Como apreciamos, el caso de Tijuana suscitó tanto la construcción de una imagen como la introducción de maquinaria, ambas como resultado de un interés capitalista, por lo tanto neoliberal, por afirmar una identidad con respecto a esa figura abstracta, omnipresente que es el mercado.

Para nuestros intereses, el arte instalación en su deseo por reivindicar la presencia del espacio como un organismo que forma parte de un tejido histórico que conecta, entre otras dimensiones, con la ciudad, ha sido crucial para analizar distintos momentos en el desarrollo urbano, político y cultural de Tijuana. Tal como observó Harvey cuando afirmó que las prácticas estéticas y culturales son susceptibles a la transformación de la experiencia del espacio y el tiempo, ello debido a que suponen la construcción de representaciones y de artefactos que ocupan una espacialidad y que surgen del flujo de la experiencia humana. Así “siempre van y vienen entre el Ser y el Devenir”<sup>803</sup>. Es en este vaivén que las caracteriza se

---

<sup>802</sup> Harvey, *La condición de la posmodernidad*, p: 319. Las cursivas son nuestras.

<sup>803</sup> Harvey, *La condición de la posmodernidad*, p: 359.

posibilita un acercamiento a los límites propios de lo que *fue* y lo que será Tijuana, en donde lo que los vincula –entre ser y devenir- debe continuamente ser interpelado de manera crítica, que es lo que hemos intentado realizar justo a través de la producción de distintas obras de arte instalación en su relación con la especificidad del sitio en donde son emplazadas. Ello fue el caso de Wodiczko en su intervención del espacio que actualmente es la sede del CECUT en su identidad no solo como institución cultural, sino como monumento del Estado mexicano. Aunque este espacio no parezca tener vínculo alguno con la industria maquiladora, como expondremos en nuestra conclusión hay nexos históricos que esclarecen la pertinencia de la apropiación de Wodiczko, y la continúa referencia al CECUT en nuestra investigación, en lo que respecta a la precarización, la expulsión y al ocultamiento de las condiciones menos favorables no solo de la industria maquiladora, sino del modelo neoliberal, junto con la explotación tanto laboral como intelectual-artística de Tijuana.

Así también, deseamos destacar la influencia de las nuevas políticas culturales en la constitución de un evento binacional como inSITE en su edición milenaria, que si bien pregonó un enaltecimiento de dos ciudades alejadas de su centro (San Diego/Nueva York, Tijuana/Ciudad de México), la fuerte presencia de estos centros jamás estuvo ausente, sino continuamente beneficiando a los curadores y artistas foráneos, así como a los artistas de la Ciudad de México –veremos que hubo un reconocimiento y justificación institucional por parte de inSITE ante la casi nula presencia de artistas locales para el evento-, las instituciones de ambos países –fuertemente influenciadas por su centro-, utilizando a Tijuana como plataforma desde la cual alabar el éxito de la colaboración, junto con la pertinencia de políticas culturales y modelos artísticos extranjeros a ella. Que, reiteramos, tanto la industria maquiladora como inSITE arribaron bajo la promesa de una transferencia de tecnología y cultura respectivamente, pero en ambos casos la evidencia es sospechosa y por ello cuestionable. Por el contrario, consideramos viable la argumentación que comparten un segundo carácter: el de llegar a Tijuana para sacar provecho de condiciones sociales en parte propias de su situación geográfica para explotarlas a su beneficio antes de retirarse cuando la materia prima haya sido transformada y dispuesta a ser consumida en el mercado internacional. Con esto tenemos no solo un capítulo más en nuestra investigación, sino otro en la historia de Tijuana, el laboratorio del neoliberalismo.

## Capítulo V: Tiempos posmodernos: el Río Tijuana de ayer es el Arroyo Alamar de hoy

Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo [...] cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia

– Giorgio Agamben.

### Introducción

Tijuana “es la casa de toda la gente”, lo cual es verdad porque la ciudad está enmarcada entre las disparidades de vivir y habitar, residir y pernoctar, trabajar y ser explotado etc.<sup>804</sup>. Creemos que estas palabras que García Canclini vociferó en 1989 continúan resonando como ciertas a manera de reverberaciones movidas por los tiempos, sin embargo, no lo hacen de manera unidireccional pues se mueven tanto en dirección al futuro como hacia el pasado, a modo de un vaivén. La historia de Tijuana en el siglo XX se encuentra marcada por períodos de acelerado crecimiento, lo cual conllevó una necesidad de reconfigurar la escala original pensada para ella, resultando en una expansión de la mancha urbana a través de distintas delegaciones municipales, muchas de ellos con una topografía “accidentada” que complicó su urbanización<sup>805</sup>.

A continuación intentaremos desarrollar los diferentes rostros de la precariedad a los que en cada capítulo hemos aludido a través de nuestro análisis de la historia de Tijuana. De este modo la comprensión espacio-temporal propia del neoliberalismo que hemos argumentado encontrará un eco en la producción de la fotografía tijuanaense Ingrid Hernández y su proyecto *Tijuana Comprimida* (2004) –cuyo título incluso parecería corroborar, sea directa o indirectamente. En palabras de la artista sobre el proyecto en cuestión mencionó “quiero que en las imágenes no solamente veas una condición social sino que veas decisiones que la gente

---

<sup>804</sup> García Canclini, Safa Barraza, y Grobet, *Tijuana: la casa de toda la gente*, p: 59.

<sup>805</sup> Las áreas de suelo condicionado para el uso urbano son aquellas en las cuales el funcionamiento de los servicios de agua y drenaje puede presentar dificultades, debido a que la pendiente de Tijuana requiere que el agua sea bombeada para hacerla subir. Arturo Ranfla González, Guillermo Álvarez de la Torre, Guadalupe Ortega Villa, “Expansión física y desarrollo urbano de Tijuana. 1900-1984” en David Piñera Ramírez et al., *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación* (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989) Tomo II, p: 330.

puede tomar aun en una situación precaria”<sup>806</sup>. Si bien su medio es literal la fotografía, creemos que en tanto hace referencia a una imagen en ocasiones unilateral, unívoca en su supuesta representación de las condiciones precarias de Tijuana, ella no está sólo señalando al acto de literalmente observar las imágenes que componen su proyecto, sino a los juicios que emitimos sobre aquellas realidades materiales al momento de formar una imagen de la identidad de la ciudad que habitamos.

Si bien mantenemos reservas con respecto a la visión de la artista tijuanaense en su proyecto del 2004, acordamos en que resulta pertinente matizar la simplicidad con la que solemos apreciar el presente de la ciudad, en nuestro caso, usando como referencia el proyecto de Ingrid Hernández para así contextualizarlo recurriendo al pasado histórico de los espacios de la ahora Zona Río y el Arroyo Alamar a través de la figura conectora que ha sido el Río Tijuana. Ofreciendo una interrelación entre estos elementos para así presentar una propuesta interpretativa que al hacer uso del pasado permita re-valorar la comprensión de nuestro presente. En ese sentido, diríamos, es que estamos en total acuerdo con la artista Ingrid Hernández.

### **Cauce de precariedad: antinomias del progreso**

En nuestro acercamiento a la historia de Cartolandia, sinónimo del paracaidismo o invasión de predios, ya se nos presentan importantes signos, señales e indicios que bajo relativo escrutinio se revelan significativos en sus consecuencias. La connotación que deriva de invadir un espacio es negativa, pero más que ello presupone la exclusión o no pertenencia de todo un sector de la población la cual no posee los recursos económicos para hacerse de una vivienda digna de habitarse. Por el otro lado la expulsión de este sector desfavorecido en nombre del progreso y modernización carece de cualquier connotación peyorativa, sino todo lo contrario –vease la gentrificación entendida como recuperación.

Es en este sentido que la canalización del Río Tijuana, junto con la urbanización consecuente fueron incuestionablemente obras vistas como positivas –no pensamos argumentar lo contrario, sino matizar las consecuencias emergentes de ello. Para ello, hemos puesto un marcado énfasis en el CECUT, la razón de ello ha sido el papel que simbólicamente

---

<sup>806</sup> *No ficciones – Tijuana Comprimida* (Entrevista a Ingrid Hernández), 4 de agosto de 2014 en UABC Radio. Disponible en: <http://radio.uabc.mx/podcast/arte-musica-y-cultura/tijuana-comprimida>, consultada el 20 de febrero de 2022.

ha desempeñado –si bien loable en sus aportaciones, tampoco se encuentra eximido de crítica-, ya que si el crecimiento exponencial de la población anuló toda intención de continuar el modelo urbanístico de construir alrededor de un centro como veremos más adelante, ello no implicó la posibilidad de readaptar este modelo antiguo a las necesidades contemporáneas del Estado mexicano, creando lo que en el mundo anglosajón llaman: *venue*.

Con el objeto de compensar esta disgregación y de vitalizar espiritualmente el centro de las ciudades, absorbido por las oficinas, pero repelente cuando éstas se cierran, se intenta formar centros cívicos que renueven la antigua función del ágora: con edificios representativos, culturales, de esparcimiento, dentro de un *ambiente armónico, dignificado por la arquitectura*; todo con vistas a tratar de galvanizar una vida ciudadana que insensiblemente se disuelve<sup>807</sup>.

Así, el CECUT, retomando las palabras de Tito Alegría, fue la manera culta de materializar la necesidad del Estado de integrar a la sociedad fronteriza a la propuesta límite de la ideología desarrollista y del Estado con presencia nacional<sup>808</sup>. Nos resulta asimismo curiosa la finalidad de crear ambientes armoniosos, espacios que más que evocar la confrontación ante las tensiones antagónicas que caracterizan a Tijuana, buscan apaciguarlas por medio de su invisibilización como manera de garantizar adhesión. De ahí en parte lo poderoso del resurgir de la choza precaria de ERRE que en 1994 brotó sobre la explanada del CECUT. Más que continuar propiciando una discursividad de crecimiento y desarrollo inherentemente bueno asociado al movimiento lineal del progreso, el artista recuperó la historia que fue simbólica y literalmente pavimentada décadas atrás. Alrededor de esta armonización debemos retrotraer el debate en torno al arte público de la década de 1980, en la que el arte público debió adecuarse bajo las categorías de utilidad y función en relación al espacio que habría de habitar. Dicha noción de arte público parece haberse impregnado en los deseos de Lawrence Herzog, cuando lamentó que las obras que se realizaron bajo la bandera de inSITE no fueran permanentes, teniendo como su interés la estetización del espacio circundante a la frontera entre México y Estados Unidos con la finalidad de que la imagen impresionara a inversionistas internacionales logrando atraer sus negocios. Habría que monumentalizar al arte, si bien no necesariamente bajo un mandato

---

<sup>807</sup> Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza editorial, 2019), p: 26. Las cursillas son nuestras.

<sup>808</sup> Alegría, “El Centro Cultural Tijuana”, p: 46.

moralista –como el monumento tradicional-, sí bajo uno de índole estética. El arte público tendría que ser un estilo de arquitectura posmoderna –tal vez en Tijuana tengamos un importante ejemplo en lo que fue Agua Caliente, como vimos en nuestro tercer capítulo.

Lo que nos lleva a la dignificación de la arquitectura, si bien Cartolandia fue, recordando las palabras del gobernador Milton Castellanos, “una verdadera pústula para la ciudad de Tijuana”, el CECUT arquitectónica y simbólicamente fue la dignificación de ese pasado apestando en su inmoralidad. Esta dignificación del espacio por medio de la arquitectura se vincula con el “diseño posmodernista”, el cual aparentaba rechazar el elitismo en su inclusión de la cultura de masa propia del *pop*. Hal Foster observó que esta idea fue rampante bajo la presidencia de Ronald Reagan, así como que coincidió con la identificación neoconservadora de la libertad política con los mercados libres<sup>809</sup> -recordemos que bajo el modelo neoliberal la libertad es parcialmente entendida como libertad económica, concerniente al libre juego del mercado. Será por tanto pertinente insistir en la mutua correspondencia que lo cultural ha establecido con lo económico en nuestra actualidad –sin pretender por ello que sea un fenómeno exclusivo a nuestro tiempo, solo una versión particular de ella-, ello tendría al capitalismo contemporáneo como “la integración de ambos aspectos, lo cual no solo es el sustrato de la prominencia de los museos, sino también de la remodelación de estas instituciones al servicio de una ‘economía de la experiencia’”<sup>810</sup>. Sobre este último punto se trata este capítulo.

Como apuntó Foster, en una economía fundamentada, desesperada por mantener el consumo, la exposición tiene una importancia central, y justo aquí es que la arquitectura suele ser utilizada simultáneamente como “escenario y como puesta en escena, como contexto de espléndidas mercancías y como la mercancía más espléndida de todas”<sup>811</sup>. Esta funcionalidad netamente estilística de la arquitectura es congruente con lo que Foster denominó la arquitectura posmoderna pastiche, en donde el sujeto es situado como el amo y conocedor de la historia de la arquitectónica, con una capacidad de citar a su voluntad estilos, aun cuando se presenta a este sujeto con simulacros amnésicos de éstos. Tal como analizamos en nuestra ecléctica lectura de la arquitectura del casino Agua Caliente.

---

<sup>809</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 25.

<sup>810</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 11.

<sup>811</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 91.

En su interpretación de la posmodernidad, el crítico cultural Fredric Jameson apuntó hacia su carácter “esquizofrénico”<sup>812</sup>, para los fines de nuestro acercamiento a la comprensión espacio-temporal una indagación a la postura de Jameson consideramos nos será útil al momento de construir una argumentación viable para entender el fenómeno en cuestión. Así, deseamos destacar dos puntos: primero, su consecuencia, y esto es importante, Jameson mencionó deviene en una imposibilidad de manifestar la capacidad para formular un proyecto –al no tener la capacidad de percibir una continuidad a lo largo del tiempo. De este modo la experiencia “esquizofrénica” a la que Jameson apuntó como propia del posmodernismo evoca la comprensión temporal a la que señalamos en nuestro cuarto capítulo recurriendo a David Harvey y en relación con las secuelas del modelo explotativo del neoliberalismo en su precarización de la fuerza laboral. En nuestro caso, esta ruptura entre significantes no debe ser limitada a una valoración lingüística de la capacidad del sujeto por enunciar o textualizar su realidad concreta, sino que apuntamos a las consecuencias más concernientes a los modos de visualizarse al estar desprovistos de una capacidad para proyectar hacia el futuro. Ello debido a una inestabilidad perpetua que marca su presente como lo único a su disposición para sobrevivir.

Segundo, dijo Jameson “un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen”<sup>813</sup>. No hay posible mejor aliado de la imagen que la publicidad, la cual se alimenta del posmodernismo en todas las artes y es inconcebible sin él, ello porque éste se “relaciona estrechamente con [la publicidad] de este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo”<sup>814</sup>. Este consumo posee variantes de suma importancia, no remite solo al acto individual o colectivo de consumir bienes materiales e inmateriales (como las experiencias), sino que también conlleva el consumo obsesivo del pasado en forma de una patrimonialización de éste. Recordemos que el año de 1980 fue decretado como año del Patrimonio. El historiador François Hartog anotó que el éxito de esto último va a la par de

---

<sup>812</sup> Si bien un término que hace referencia a una enfermedad mental relacionada con la tendencia del individuo por pensamientos o experiencias que parecen estar desconectados de la realidad, para Jameson remite a una incapacidad por parte del individuo por hilar conexiones entre significados y significantes por un lado y en una imposibilidad por tejer congruentemente un relato a través del suceder de un pasado hacia un presente proyectado hacia un futuro. Debido a la delicadeza el término, haremos uso de éste de modo entrecomillado, ello con el fin de mantener un cierto grado de sensibilidad en el uso que Jameson le da.

<sup>813</sup> Fredric Jameson, “Posmodernidad y Sociedad de Consumo” en *Jean Baudrillard y Hal Foster (eds.), La posmodernidad*, 1. ed. (Barcelona: Ed. Kairós, 1985), p: 179.

<sup>814</sup> Jameson, “Posmodernidad y Sociedad de Consumo”, p: 185.

una crisis histórica-cultural de la noción misma de “patrimonio nacional”<sup>815</sup>. Al absorber indiscriminadamente estilos para ofrecer un pastiche con un valor estético que se vio beneficiado por ello, Agua Caliente no solamente cumplió la función de transformar la realidad en imágenes (de grandiosidad, de opulencia, de prosperidad), sino que asimismo tornó estos vestigios de un pasado enriquecido por las transformaciones en las técnicas artísticas propias del arte pictórico y arquitectónico en una serie de presentes perpetuos. Lo cual representa la pérdida de la “autoatribución de ese activo moverse en el tiempo (‘dejar atrás el pasado’ y ‘entrar en el futuro’) que había permeado el tiempo histórico”<sup>816</sup>, según lo dijo el teórico literario Hans-Ulrich Gumbrecht. Ello nos conduce al presentismo y su peculiar modo de corresponder a las condiciones de nuestro tiempo dado al espectáculo, la transitoriedad y el consumo.

El presentismo es presente amplio y extendido; sin embargo, no es un tiempo habitable ni dado a la demora. Es presente transitivo, desprovisto de cortes temporales, un presente que canibaliza todo acontecimiento en un camino sin intervalos, sobre el cual no se puede marchar, sino solamente, por usar el verbo anglosajón *touring*, turistar. Para Hartog “el turismo es también un poderoso instrumento presentista: el mundo entero se encuentra al alcance de la mano, en un abrir y cerrar de ojos y a todo color”<sup>817</sup>. Este deambular propio de un presente que no conoce transición se ha alejado del impulso de la modernidad cuya intencionalidad fue un proyectarse, “se dirige a un objetivo. Se mueve como si se encaminara hacia una meta”<sup>818</sup>. A lo que nos referimos con esta contradicción es que la meta utópica que visualizó la Ilustración se convirtió en una distopía cuya consecuencia ha remitido al deseo adquisitivo, transformativo y explotativo de ese ímpetu por progreso en lo que ha provocado el cierre de las posibilidades a futuro bajo las condiciones de adversidad que definen a nuestro tiempo contemporáneo (véase el calentamiento global, la insuficiencia de recursos, la sobrepoblación, la devastación de espacios naturales, extinción de múltiples especies animales, la casi imposibilidad de movimiento ascendente social, etc.).

---

<sup>815</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*, p: 147. Habrá de recordarse que el CECUT fue inaugurado el año de 1982, mismo año que siguió una devaluación del peso arrastrada desde la de 1976, la cual fue uno de los factores que en el caso de Tijuana desempeñaron una influencia en el surgimiento de nuevos centros comerciales instalados en los terrenos que fueron “recuperados” al cauce del Río Tijuana.

<sup>816</sup> Hans-Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), p: 124.

<sup>817</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*, p: 140.

<sup>818</sup> Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo* (Barcelona: Herder, 2019), p: 52.

En palabras de Gumbrecht, la prevalencia del “acontecer y la globalización viene acompañada, a su vez, de una *retirada del futuro* por la cual el futuro ya no está *indefinidamente abierto*, sino que se presenta ‘cada vez más restringido’ por la irreversibilidad de las acciones humanas”<sup>819</sup>. El futuro, antes pilar del historicismo, se piensa ahora como un “tiempo de desastres”. Habrá que mencionar que etimológicamente, desastre significa “sin estrellas” (del latín *des-astrum*)<sup>820</sup>, lo que, si tenemos presente la importancia que tuvieron los astros en la articulación del tiempo para los griegos<sup>821</sup>, resulta de suma relevancia una caracterización de este tiempo actual como uno de desastre, en otras palabras un tiempo sin orden. Como parte de este cambio radical en la percepción del tiempo, Hartog asoció al presentismo los conceptos clave: memoria, herencia, conmemoración e identidad<sup>822</sup>, conceptos que resultan asimismo clave para una mejor apreciación de aquellos que rigen nuestra cultura en general, sobre todo en la dimensión del papel que los monumentos desempeñan para reafirmarlos, y que por medio de Wodiczko analizamos la importancia de un posicionamiento crítico con respecto a estos.

En el caso de Wodiczko, proyectando sobre la superficie una imagen –tan importante como lo es para la arquitectura posmoderna– que aspira a un isomorfismo, una correspondencia que matiza la unidireccionalidad de la discursividad representada a través del monumento al evidenciar que distintas historias co-existen y no resultan mutuamente excluyentes, sino conforman un complejo tejido social en el que lo silenciado busca trasgredir el yugo de su exclusión. El presentismo, por lo tanto, no remite solo a una idea abstracta de tiempo, sino a la imposibilidad de proyectar hacia un futuro para aquellos cuya precarización laboral les impide visualizar el movimiento de un pasado hacia un futuro en que las condiciones de su vida puedan verse mejoradas. Por el contrario, los trabajadores de Tijuana existen en un perpetuo presente, o sea están disociados y precarizados de su tiempo que “desde hace ya mucho es una mercancía, el consumo actual valora lo efímero”<sup>823</sup>, tal como vimos con las trabajadoras de la industria maquiladora que denunciaron las distintas

---

<sup>819</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, “Nuestro amplio presente: sobre el surgimiento de una nueva construcción del tiempo y sus consecuencias para la disciplina de la historia” en Guillermo Padilla Zermeño, *Historia/Fin de siglo* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2016), p: 44. Énfasis añadido.

<sup>820</sup> Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2018), p: 61.

<sup>821</sup> Sugerimos para este fin la lectura de Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001), pp: 127-152.

<sup>822</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*, p: 144.

<sup>823</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*, p: 140.

variaciones de violencia a las que se han visto sujetadas en la *Proyección de Tijuana* de Wodiczko. Si consideramos que “la industrialización como maquinización acerca el tiempo humano al tiempo de las maquinas”<sup>824</sup>, tendrá quizá mayor sentido el tratamiento del cuerpo de los trabajadores de la industria maquiladora dado por el arte instalación y *happening* en relación a la noción de *machina animata* de Descartes. Según Gumbrecht:

El tiempo, hoy y para nosotros, parece revelar una estructura nueva y desenvolverse a un ritmo distinto de aquel tiempo “histórico” que gobernó el siglo XIX y la primera parte del siglo XX. En este nuevo cronotopo, para el que aún no tenemos un nombre, ese que vivimos en sus formas, la certeza, la capacidad acción [*agency*], y el progreso histórico de la humanidad se han desvanecido en un recuerdo distante<sup>825</sup>.

De la cita anterior de Gumbrecht quisiéramos desarrollar lo relativo al tiempo y ritmo. En relación al primero, el propio Gumbrecht señaló hacia un doble movimiento que acontece dentro de la posmodernidad: por un lado, lo temporal, entendido como el tiempo histórico, parece haberse detenido en un presente que se dilata paulatinamente, mientras que por otro lado se ha expandido en una pluralidad de temporalidades que se mueven con fuerza y que pueden ser experimentados simultáneamente<sup>826</sup>. En la proliferación de lo que llamaremos *collages* estilísticos temporales –un aglutinamiento acrítico de temporalidades coexistiendo espacialmente sin retener un hilo conductor que les otorgue adhesión-, los medios tecnológicos han facilitado la constitución de una realidad compuesta por una pluralidad de mundos que si bien suelen permear a la sociedad, “ya no constituye una realidad común porque cada usuario, de forma individual, selecciona y combina partes de lo difundido por el medio”<sup>827</sup>. Esta capacidad de seleccionar y combinar representa a la perfección el carácter fragmentario propugnado por las prácticas posmodernas, de las que Tijuana sería un ejemplo, en relación al sujeto descentrado y la crisis de la experiencia a la que respondió el posestructuralismo.

---

<sup>824</sup> Han, *El aroma del tiempo*, pp: 131-132. La palabra “industria” proviene originalmente de la expresión latina *industria*, que significa “laboriosidad”. El término inglés *industry* sigue manteniendo hoy en día el significado de “laboriosidad” y “actividad”. La industrialización no solo supone la maquinización del mundo, sino también la disciplinación del hombre; diríamos, su adiestramiento.

<sup>825</sup> Hans-Ulrich Gumbrecht, *Después de 1945. La latencia como origen del presente* (México: Universidad Iberoamericana, 2015), p: 41.

<sup>826</sup> Hans-Ulrich Gumbrecht, *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico* (España: Escolar y Mayo Editoriales, 2010), p: 36.

<sup>827</sup> Gumbrecht, *Lento presente*, p: 37.

## Centros y Ciudades: la *Mise-en-scène*<sup>828</sup> del progreso

Nos parece propio recurrir al año de 1985 [mucho tiempo antes de la discusión pública del presentismo], cuando en el Centro Georges Pompidou el filósofo Jean-François Lyotard curó la exposición “Los inmateriales”. El recorrido tenía en su inicio un texto que acompañaba un bajo relieve egipcio en el cual se veía a una diosa que ofrecía el signo de la vida al rey Nectanebo II, el cual decía: “Los humanos recibían la vida y el sentido: el alma. Debían devolverla intacta y perfeccionada”. Después de esto, Lyotard arrojó una interrogante, en la que cabría el adjetivo de existencialismo tardío, que se mantenía presente a lo largo de la muestra: “¿Hay algo hoy que nos esté destinado?, ¿algo que dé sentido a la vida humana?”. En la exposición trató de demostrar los vínculos existentes entre sus ideas y las nuevas tecnologías, como los videos, las holografías, los satélites y los ordenadores. Tratando de evocar la desaparición del mundo material que resultaba visible para la mirada [*gaze*] científica, la muestra les permitió vagar sin rumbo fijo, sin directrices que hubieran de guiar el camino predilecto hacia una meta deseada. No había un relato coherente que diera significado al recorrido por la exposición que se convertía en laberinto –la exposición misma se convertía simbólicamente en uno al prescindir de un relato curatorial que diera congruencia al articular el espacio en correspondencia con él. En su lugar se auspiciaba un sentido de la temporalidad que rozaba en lo “maniaco”, dicha sensibilidad del tiempo es revelante puesto que según Lyotard “una de las dimensiones preponderantes de la posmodernidad es el tiempo; su conquista es uno de nuestros últimos desafíos”<sup>829</sup>.

Resulta interesante que la exposición conecta con su espacio de emplazamiento de una manera peculiar, para esclarecer el por qué habría que incluir un dato proporcionado por Hartog: el Centro George Pompidou originalmente fue pensado como un espacio para la exhibición de las nuevas tendencias artísticas, sería el recinto que albergaría el espíritu experimental que caracterizó los inicios del siglo XX en su tajante rechazo ante la rigidez de

---

<sup>828</sup> La puesta en escena (*Mise-en-scène*) es un concepto el cual proviene del ámbito de las artes escénicas y que se ha extendido al cine. Se utiliza para referirse al diseño global de los aspectos de una producción escénica o cinematográfica. Remite a la meticulosa construcción de la escena en sus diferentes componentes. Nuestro uso del concepto se justifica al considerar el papel que tanto el Centro Georges Pompidou y el Centro Cultural de Tijuana jugaron en la legitimación de una apropiación del espacio urbano circundante, una estetización que oculta la expulsión requerida para lograr su “recuperación”; por lo tanto la perpetuación de una desigualdad geográfica que conlleva su “salida de escena”, en tanto elemento obsceno e impropio a su posicionamiento en el escaparate que da hacia lo mejor y más bello de México.

<sup>829</sup> Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), p: 439.

la tradición. Habría de mencionar que la figura tras la cual fue nombrado: Georges Pompidou, fue el modernizador, el presidente que quería “adaptar París al automóvil” –un eco del futurismo-, acelerar su desarrollo, aunque también devolverle su lustre internacional, al dotar a la capital francesa con un gran museo de arte contemporáneo. Como Hartog mencionó, el recinto terminaría convirtiéndose en lo opuesto “el espacio devuelto al museo aumentó, mientras que el destinado a la creación disminuyó”<sup>830</sup>. De este modo, si bien la exposición curada por Lyotard centró su enfoque en las transformaciones que propiciaron las nuevas tecnologías sobre los modos de relacionarnos con nuestro entorno –su desmaterialización-, esta deslocalización subsecuente que permitió el deambular a través del espacio expositivo correspondió de cierta manera con el contexto en el que el Centro George Pompidou abandonó su interés por lo “experimental” en favor de una patrimonialización del pasado en un presente perpetuo, en el que flotan como imágenes descontextualizadas, en el que “los posmodernos sólo podemos vagar sin rumbo, como si recorriéramos las salas del Centre Pompidou, entre las nubes cambiantes de nuestros dispares pensamientos”<sup>831</sup>.

A continuación hablaremos cómo el Pompidou repercutió en el CECUT. Ambos fueron bastiones para la reconversión de espacios anacrónicos a los nuevos tiempos y sus expectativas para la ciudad, emblemas de una fortificación de la moral que incuestionablemente se presupone como necesaria en su “recuperación” de espacios “perdidos”. Mientras el Centro Pompidou contribuyó a la erradicación del mercado de Les Halles, junto con el gradual aburguesamiento del barrio del Marais<sup>832</sup>, el CECUT se convirtió en la joya de la urbanización de la Zona Río, símbolo del incuestionable camino del progreso

---

<sup>830</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp: 145-146.

<sup>831</sup> Jay, *Ojos abatidos*, p: 439. En 1971 dos jóvenes diseñadores (el británico Richard Rogers y el italiano Renzo Piano) recibieron el encargo parisense más importante desde la Segunda Guerra Mundial: diseñar el Centro Georges Pompidou. Inaugurado el 31 de enero de 1977, acorde a Foster, el proyecto fue concebido como un cruce entre el British Museum y Times Square actualizado para la era de la información, asimismo fue un centro cultural “presentado como un catalizador de la regeneración urbana”, un claro eco de lo expuesto a través de *Tilted Arc* y la relación entre las nuevas políticas culturales y urbanísticas alrededor de la década de 1980, las cuales respondieron, entre otras cosas, a los cambios internacionales asociados al neoliberalismo.

<sup>832</sup> Antes de que se iniciara la cimentación del edificio, el Beaubourg fue un gigantesco socavón en el corazón de la ciudad, producto de demoliciones masivas que inquietaron a muchos, y no sin razón. París hacía hueco para la máquina con la que se proponía recuperar un protagonismo perdido a favor de Nueva York como metrópoli del arte contemporáneo. Javier Arnaldo, “El ‘efecto Beaubourg’”, *El País* (México), 2 de febrero de 2017.

en el que Tijuana buscó posicionarse ante sí y ante el exterior como una ciudad moderna, cuando desde años antes, sin saberlo, cortejaba ya a la posmodernidad<sup>833</sup>.

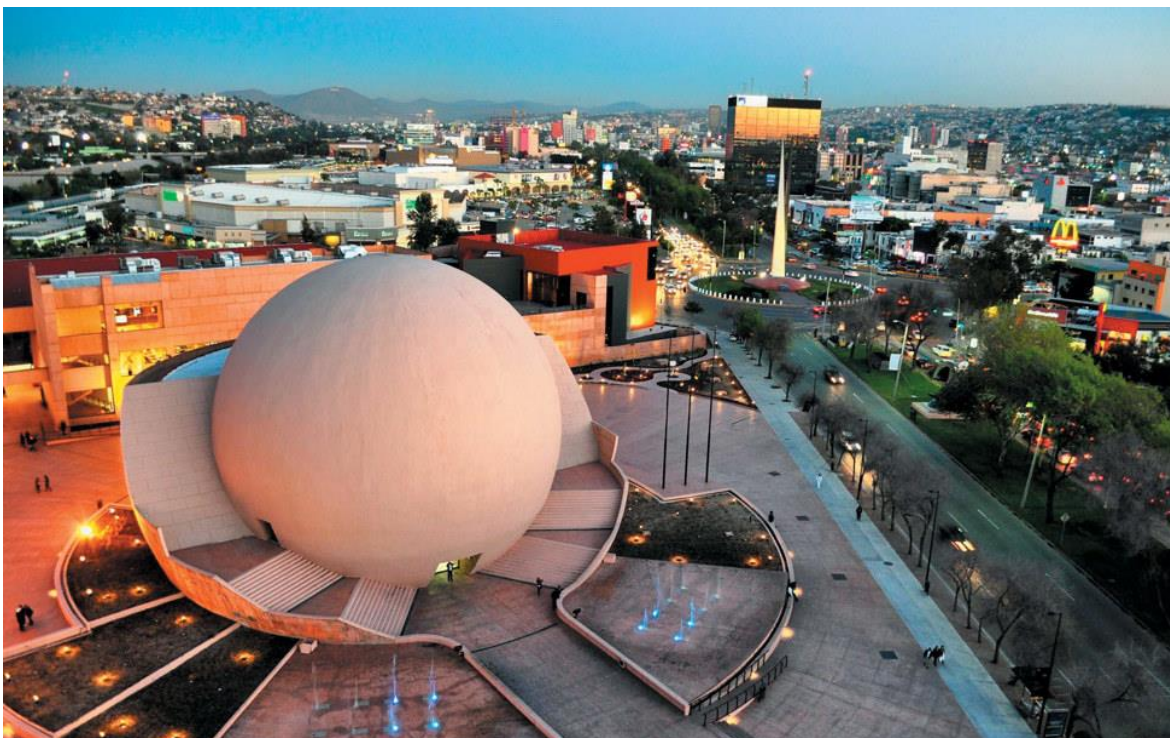


Ilustración 17: CECUT ubicado en Zona Río: <https://www.milenio.com/cultura/el-centro-cultural-tijuana-en-portal-contigo-en-la-distancia>, consultado 28 de marzo de 2022.

Inmediatamente después de que el Beaubourg (como es conocido el Centro Georges Pompidou) abriera al público, apareció el ensayo del filósofo Jean Baudrillard, “El efecto Beaubourg” citado por Javier Arnaldo, para denunciar la consagración del museo como espacio predispuesto a dar rienda suelta a la cultura de masas y albergar un puro simulacro como modelo de civilización<sup>834</sup>. Para valorar la crítica de Baudrillard, habrá que analizar su estructura física, la cual era de vidrio, con sus espacios polivalentes y estructuras móviles, las cuales debían unir una arquitectura funcionalista y rigurosa con lo lúdico y lo efímero. Tendríamos que recordar la observación de Foster en la que “la luz y el cristal ya no aluden tanto a una responsabilidad cívica como a una atracción para las masas”<sup>835</sup>, la transparencia

---

<sup>833</sup> Cabe reiterar que esta posmodernidad a la que apuntamos no es aquella que ha sido forzada sobre Tijuana en la que se enaltece la creatividad que emerge de las condiciones de adversidad que la han caracterizado, ni así la multiculturalidad, mucho menos de la hibridación que presupone una armoniosa y racional resolución ante los antagonismos que justo cargan de tensiones a los contactos que se dan entre ellos. Nosotros más bien apuntamos al uso del montaje para la construcción de simulacros y la fragmentación espacio-temporal propia del neoliberalismo.

<sup>834</sup> Arnaldo, “El ‘efecto Beaubourg’”, 2 de febrero de 2017.

<sup>835</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 71.

liberadora para unos puede ser el panóptico de la vigilancia para otros, de ahí la polivalencia de los espacios posmodernos<sup>836</sup>.

Esta arquitectura funcionalista, así como rigurosa con lo lúdico y lo efímero, que encuentra en la levedad un imperativo de índole técnico y moral, contrasta de modo profundo con los materiales de segunda que son usados para la autoconstrucción de vivienda como respuesta a condiciones de precarización aplastantes. Si bien estos comparten un énfasis en lo efímero, ello no corresponde a una toma de posición ante la historia de la arquitectura, sino a la disponibilidad de los materiales provenientes de la cultura del deshecho estadounidense, así como en parte del influjo de la industria maquiladora en la región fronteriza mexicana. Señalamos al proyecto del arquitecto Teddy Cruz:

Hemos observado que a medida que las maquiladoras del TLCAN se posicionan estratégicamente junto a los barrios marginales de Tijuana para tener acceso a mano de obra barata, no dan nada a cambio a estas frágiles comunidades. Actualmente estamos produciendo un marco prefabricado hecho en una maquiladora que puede actuar como un mecanismo de bisagra para mediar entre la multiplicidad de materiales y sistemas reciclados traídos de San Diego y ensamblados nuevamente en Tijuana<sup>837</sup>.

El giro estético y arquitectónico hacia la levedad de alguna manera se ha encontrado también en las artes, en su distanciamiento de los materiales tradicionales, junto con el valor de su calidad asociado a la permanencia de las obras, y a la predilección del arte contemporáneo por lo transitorio y que dieron pie a las obras analizadas en la tesis. Los materiales han sido en ese sentido, de carácter endeble: el peso de la realidad social, junto con el emplazamiento que habitan, ha sido más pesado. Quisieramos desarrollar en mayor detalle estas implicaciones a continuación.

---

<sup>836</sup> Estos espacios, por ello, deben ser matizados y analizados más allá de su carácter abstracto, para ello apuntamos a uno de las figuras detrás del Pompidou, Renzo Piano y su predilección por la levedad. Para él la levedad posee un valor que atañe tanto a la arquitectura como a lo humano. En tanto un imperativo práctico confirma la tendencia ya fuerte en la arquitectura moderna hacia el refinamiento de los materiales y de las técnicas, sin embargo, en su relación con aquellos que habitaran estos espacios, este refinamiento ha estado menos enfocado en la construcción de espacios saludables, abiertos, que a generar “toques generosos y efectos atmosféricos en aras de un valor estético por derecho propio”. Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 86.

<sup>837</sup> Véase: “The informal as inspiration for rethinking urban spaces: architect Teddy Cruz shares 5 projects”, TEDBlog: <https://blog.ted.com/architect-teddy-cruz-shares-5-projects/> consultado el 3 de febrero del 2022.

### **Levedad o peso. Diálogo entre la metáfora y lo material**

La apariencia de levedad resulta apetecible, isomorfa a la sociedad tijuanaense, basada en el consumismo, espectáculo y el turismo, pues “la levedad parece capaz de sublimar no solo a la naturaleza material sino también [a] la cultura histórica”<sup>838</sup>. La idea de la “ventana” desarrollada por el pintor renacentista Leon Battista Alberti enmarcó la comprensión y valoración del arte pictórico a través de los siglos posteriores al XV, si hemos de creer al crítico de arte británico John Berger, esta idea de ventana comparte una característica con Tijuana: el ser ventana a México. Como señaló Martin Jay, Berger llegó a afirmar que más apropiada que la metáfora de Alberti de la ventana al mundo es la de “una caja fuerte en una pared, una caja fuerte en la que se ha depositado lo visible”, ha enmarcado aquello que ha de ser visibilizado y, por ende, aquello que será obviado. Afirmó que no fue casualidad que la invención (o redescubrimiento) de la perspectiva coincidiera virtualmente con la aparición de la pintura al óleo separada de su contexto y disponible para la compra y venta. Así, separado del pintor y del espectador, el campo visual representado en el otro lado del lienzo podría convertirse en una mercancía portátil capaz de entrar en la circulación del intercambio capitalista<sup>839</sup>.

Ello resulta análogo a la conversión de Tijuana en una ventana que enmarca una imagen, un marco que meticulosamente articula su propio legado cultural de manera que pueda re-interpretarse continuamente según la discursividad dominante lo necesite –sea la naciente nación moderna o el paraíso posmoderno, receptáculo de inversión foránea. Un marco que opta por visibilizar la cosmopolita Zona Río desde la década de 1980, su imponente recinto cultural, su centro comercial del mismo nombre, pavimentando sobre los vestigios de una larga historia de paracaidismo y de precariedad, invisibilizados lejos de lo representado en “el otro lado del lienzo”, de aquello que puede ser mercantilizado para circulación en el intercambio capitalista –excepto cuando lo invisibilizado puede pasar por un proceso de estetización, en el cual la pobreza resulta en una versión simplificada del “genio”<sup>840</sup>. De este

---

<sup>838</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 93.

<sup>839</sup> Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” en Hal Foster, *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Wash: Bay press, 1987), p: 9.

<sup>840</sup> Del latín *genius* que significa dios protector individual; se asocia también con *ingenium* que remite al carácter innato de cada persona: sus cualidades y talentos. La vinculación es más clara al mencionar que *genius* se deriva de la raíz indoeuropea *gen* que significa dar a luz, engendrar. La noción de genio propia del arte occidental se sustenta en la idea de un talento innato desde el cual nace la inspiración que fundamenta la consecuente creación de una obra de arte.

modo, Tijuana como la ventana a México resulta ser una proliferación de ficciones a través de las cuales el posible turista pueda visualizar y, más importante aún, engullir esos “Esplendores de treinta siglos”.

De ahí que una apropiación del concepto de experiencia estética haya emergido con tanta fuerza en nuestra cultura que ha gradualmente tendido hacia lo visual. La palabra estética, del vocablo griego *aisthesis* –origen de la palabra latina *aesthetica* utilizado por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten para titular su obra en dos volúmenes de 1750 y 1758- significaba la gratificación de una sensación corporal, era la respuesta sensual a los objetos antes que los objetos mismos<sup>841</sup>, cuya máxima consecuencia se encontró en la tesis de que la vida era ella misma una obra de arte<sup>842</sup>.

Nuestra versión contemporánea de la vida como una obra de arte, basada en una reconfiguración de la experiencia estética, suscita la proliferación del mundo que es una extensión del que enalteció el *pop*, en palabras de Foster: “el mundo sigue siendo –cada vez más- un mundo *pop*”<sup>843</sup>. Por ello Tijuana es ahora más compatible, acorde a la discursividad basada en el progreso que encuentra su justificación en la imagen cosmopolita del CECUT, con Mickey Mouse más que con los ratones que acecharon las viviendas en Cartolandia.

La experiencia estética contemporánea subsiste desprovista –para bien o para mal- de sus vínculos con la moral, de lo bello ahora entendido como lo “cool” o lo “sexy”. Vivir la vida como una obra de arte actualmente equivaldría a vivirla como un cambiante *collage* de restos descontextualizados cuya perenne reconfiguración ofrece la apariencia de movimiento y pluralidad. Así, una “economía de la experiencia” encuentra una importante confrontación al momento de referir hacia aquello que hemos entendido por experiencia, en tanto: “aquello que nunca puede ser poseído plenamente por su dueño”<sup>844</sup>. He ahí el gran poder de la publicidad –el nuevo fenómeno de las artes populares acorde al arquitecto británico Peter Smithson-, la recurrente posibilidad de generar deseo por cualidades fabricadas e imbuidas a objetos o experiencias, las cuales, por regla misma del funcionamiento rotatorio del

---

<sup>841</sup> Martin Jay, *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* (Buenos Aires: Paidós, 2009), p: 168. Para un desarrollo de la distinción entre la esfera del conocimiento científico y la del conocimiento estético véase Frank Ankersmit, *La experiencia histórica sublime* (México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2010).

<sup>842</sup> Jay, *Cantos de experiencia*, p: 174. En donde el papel del artista sería como el genio que realiza la apertura hacia una posibilidad de experimentar la vida desde otra dimensión no habitual.

<sup>843</sup> Foster, *El Complejo arte-arquitectura*, p: 34.

<sup>844</sup> Jay, *Cantos de experiencia*, p: 469.

capitalismo, jamás pueden ser satisfechas, así uno se traslada de una experiencia a otra sin jamás haber encontrado lo prometido.

La predilección por la experiencia como hemos visto es un rasgo definitorio del capitalismo y de la sensibilidad posmoderna, cuyos intereses radican en “la mercantilización directa de nuestras propias experiencias”<sup>845</sup>. Como observó Žižek, aquello que compramos son cada vez menos objetos materiales los cuales deseamos poseer, y cada vez son más “experiencias vitales” –sean estas de índole sexual, culinarias, de consumo cultural, participar de un estilo de vida, etc. Por lo que Žižek evocó la idea de convertirse uno mismo en una obra de arte, lo que en la actualidad toma la identidad de: comprar buena forma física asistiendo al gimnasio; comprar iluminación espiritual asistiendo a cursos de meditación trascendental (entiéndase el *mindfulness*); comprar la satisfactoria experiencia de sí mismo como persona con consciencia ecológica adquiriendo solo fruta orgánica, etc.<sup>846</sup> Tenemos entonces una atomización de la tesis de que la experiencia estética convertiría al mundo en una obra arte: los 15 minutos de fama a los que todos tendríamos acceso acorde a Andy Warhol se han hecho irrelevantes en una sociedad en la que un tiempo acuoso imposibilita los intervalos que separan un antes de un después.

### **Tijuana, ¿ciudad racional o palimpsesto de precariedad?**

Podremos apreciar un cambio de dinámica, de estrategia discursiva, ideológica en sus implicaciones, sin embargo la inestabilidad propia de las relaciones precarizadas retienen esencialmente una brecha insalvable entre aquellos que tienen y aquellos que no; pero necesitan de los que sí, así como entre un presente precario y un futuro por ende inimaginable; lo que continúa alterando los modos de relacionarnos espacial y temporalmente con nuestros entornos. No solo ocurre un desplazamiento físico lejos de los centros urbanos, sino un desplazamiento temporal que prohíbe la proyección hacia una meta por alcanzar. Ejemplo de ello se encuentra en la vida de los trabajadores de maquila, quienes enfrentan al salir del ámbito laboral al este de la ciudad un ambiente que “es excluyente, solo pueden participar en el hogar, en donde modifican, adecuan o amplían su vivienda, siempre y cuando no trasgredan las normas que desde la política urbana se han implementado”<sup>847</sup>. Lo que nos

---

<sup>845</sup> Žižek, *El coraje de la desesperanza* (México: Editorial Océano, 2018), p: 49.

<sup>846</sup> Žižek, *El coraje de la desesperanza*, p: 50.

<sup>847</sup> Hernández Gómez, Rabelo Ramírez, “Segregación residencial”, p: 106.

permite apreciar que si bien su posicionamiento al este de la ciudad de manera espacial los sitúa en un contexto excluyente, restringidos a la vida en el hogar, ello conlleva también una exclusión de la participación en la vida social situada predominantemente al oeste de la ciudad. Una distancia capaz de ser medida tanto en términos de espacio o de tiempo.

Sea bajo el empoderamiento de la mujer a través del trabajo o bajo el empoderamiento por la libre elección, los dispositivos de precarización retienen un firme control sobre las insalvables inequidades que sostienen el funcionamiento eficaz del modelo capitalista neoliberal. Si bien para este punto hemos trazado una directriz entre Tijuana, la ventana de México y la ventana de Alberti, así como un dado movimiento hacia la relación que sostiene la cultura contemporánea en el capitalismo contemporánea con la idea de encarnar una obra de arte en uno mismo, hay otra vertiente compatible a estos puntos que ha de ser explorada: la ciudad.

Así sucede con esas viejas ciudades que, no habiendo sido al comienzo sino aldeas, se han convertido con el transcurso del tiempo en grandes urbes; están generalmente muy mal trazadas si las comparamos con esas plazas regulares que un ingeniero diseña según su fantasía sobre un terreno llano; pues, si bien considerando cada uno de sus edificios aisladamente se encuentra a menudo en ellos tanto o más arte que en los de las ciudades nuevas, sin embargo, al ver cómo están emplazados —aquí uno grande, allá uno pequeño— y cómo hacen las calles curvas y desiguales, se diría que ha sido más bien el azar, y no la voluntad de unos hombres que hacen uso de su razón, el que los ha dispuesto así<sup>848</sup>.

En su clásico *Discurso del método*, el filósofo francés Rene Descartes evidencia una tendencia propia a los siglos XVII y XVIII de racionalizar la ciudad, ello por considerar que todo previo a ese momento era apenas obra del azar. De hecho, el racionalismo “dio nacimiento a la ciudad como obra de arte, como *arti-facto*”<sup>849</sup>, debido a que bajo esta perspectiva la ciudad, al ser una obra de arte, inevitablemente remite al artista<sup>850</sup>, lo que por su cuenta significó un acto consciente y racional, emanado de la voluntad humana iluminada

---

<sup>848</sup> René Descartes, *Discurso del método* (Madrid: Tecnos, 2008) 2dª parte, p: 16.

<sup>849</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, p: 33.

<sup>850</sup> Sobre la relación entre la ciudad y el cuerpo humano, el sociólogo estadounidense Richard Sennett recuerda al filósofo inglés Juan de Salisbury, el cual consideraba así “el palacio o la catedral de la ciudad como su cabeza, el mercado central como su estomago, las casas como sus manos y sus pies. Por ello, la gente debía moverse con lentitud en una catedral porque el cerebro es un órgano de reflexión, y con rapidez en un mercado porque la digestión se produce como un fuego que arde con celeridad en el estomago”. Richard Sennett, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Madrid: Alianza, 2010), pp: 26-27.

por la razón, todo lo contrario al azar –no podemos evitar retomar la referencia a Kaprow y su relación con entre la producción artística y el azar. Huella del racionalismo en la ciudad podemos apreciarla en la construcción de plazas pensadas con simetría y adecuación artística; como anotó el arquitecto y ensayista español Fernando Chueca Goitia, cada que era posible se trazaban ciudades de plano regular, entonces el sistema seguido fue el de la cuadrícula, muy geométrico y muy cartesiano<sup>851</sup>.

La primera observación que nos resalta es la vinculación de un fenómeno estético con uno político, diríamos la politización del arte en función de una manera de proyectar sobre el espacio una visión racionalista que articula no solo la espacialidad concreta de las ciudades, sino que permeara ideológicamente la idea misma de la ciudad. Ello nos conduce a desmenuzar la idea de la ciudad como obra de arte, siendo que hay una concepción bastante específica de lo que se ha de entender por obra de arte en este contexto, la cual sería aquella que corresponde a la tradición clásica. Aquí la ciudad como obra de arte no solamente corresponde a una producción racionalista, una evocación de la voluntad humana imbuida por la iluminación de la razón, de este modo la ciudad como obra de arte no puede ser pensada sino a través de la figura del artista, cuya voluntad la trajo hacia la presencia. En otras palabras la ciudad así concebida inevitablemente dirige de vuelta sobre la voluntad del ser racional que la produce. Sin embargo, si habremos de desinteresarnos por esta figura, la ciudad tomaría posiblemente otra connotación.

Esta pretensión de convertir la ciudad en obra de arte, no alcanza más que a determinadas fases del acontecer humano. La ciudad en su integridad es muy pocas veces obra de una voluntad previamente establecida, y cuando esta voluntad llega a imponer un determinado sello, lo hace generalmente de una manera fragmentaria y episódica<sup>852</sup>.

Este ha sido el caso de una ciudad como Tijuana, según Herzog, la convención histórica de diseñar ciudades de estructura rectangular centradas alrededor de una sola plaza se remonta al período novohispano en los siglos XVI y XVII, tomando prestado del plan de

---

<sup>851</sup> La cuadrícula había sido utilizada por los griegos también cuando el racionalismo, o si se quiere el idealismo, presidía el pensamiento. Lo fue también para los romanos, llevados por su sentido práctico. Hipodamos se podría considerar el primer urbanista con criterio científico riguroso que se ha conocido en el mundo. Aristóteles le atribuyó el mérito de habernos dejado la teoría y de haber puesto en práctica la doctrina de una lógica distribución de la ciudad. Se le asigna la creación de la ciudad en cuadrícula, aunque existían ya en las civilizaciones indostánicas, egipcias y mesopotámicas, así como parece que también fueron reconstruidas algunas ciudades griegas en el siglo VI, después de las luchas con los persas, con ese mismo criterio de calles rectas cortándose en ángulos de 90 grados. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, pp: 34-64.

<sup>852</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, p: 44.

“rejilla de hierro” griego y romano para el diseño de la ciudad<sup>853</sup>. El plano basado en ordenanzas virreinales requería una plaza central que sirviera como núcleo funcional de la ciudad, mientras que las instituciones urbanas dominantes como la iglesia y la oficina del gobierno municipal se agrupaban a su alrededor y los miembros de la élite de la sociedad se ubicaban en los barrios adyacentes. El diseño inicial de Tijuana, señaló Herzog, claramente siguió un formato centralizado<sup>854</sup>. Enfatizamos el uso de la palabra “inicial”, ya que si bien, en algún momento la planificación alrededor de Tijuana buscó replicar los modelos racionalistas europeos, de un claro centro de poder en torno al cual la ciudad ramificaría, el crecimiento exponencial demográfico propiciado durante el tumultuoso siglo XX alteraría su concretización.

Tan pronto como se diseñó e implementó el plan de bellas artes, experimentó cambios radicales. La topografía interrumpió el orden y la forma filosóficos, y el afán de mayores ganancias se convirtió en el estímulo de la ilegalidad. Enfrentamientos contundentes surgieron en lugares donde las diagonales de las calles tocaban una parcela. Los terratenientes comenzaron a transgredir los caminos axiales construyendo en ellos para aumentar el área de su parcela. Para 1921, el plan y sus avenidas axiales se habían convertido en un deseo lisiado de orden y control, un plan fallido para producir lógica cartesiana. En contraste con los ideales positivistas de [del planificador de Ciudad de México Ricardo] Orozco, su nuevo plan para Tijuana marcó el inicio del mito distópico de la ciudad<sup>855</sup>.

Es en este sentido que la conceptualización de la ciudad como una obra de arte adquiere necesarias matices que aclarar. En primer momento, bajo una idea tradicional de obra de arte, ésta debe ser una totalidad, autocontenida, ahistórica, conservada para la eternidad; sin embargo, como veremos en el caso de Tijuana, esto fue todo lo opuesto a lo sucedido. La planificación inicial fue sobrescrita con el arribo de cantidades masivas de migrantes de distintas partes de México o incluso de fuera del país, los cuales alteraron la topografía del territorio en búsqueda de construirse asimismo un hogar –fuera permanente o de paso<sup>856</sup>.

---

<sup>853</sup> Los griegos fueron unos artistas de suma sensibilidad. En sus ciudades ortogonales, sean Mileto, Prienne, Cnido y tantas otras, encontramos siempre estos centros urbanos –que hoy llamaríamos centros cívicos– trazados siempre con gran sentido del espacio y de la composición. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, p: 66.

<sup>854</sup> Lawrence A. Herzog, “City Profile: Tijuana”, *Cities*, Vol. 2, núm.4, Noviembre (1985), p: 298.

<sup>855</sup> René Peralta, “Illicit Acts of Urbanism”, en Josh Kun y Fiamma Montezemolo (eds.), *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border* (Duke University Press, 2012), p: 137. La traducción es nuestra.

<sup>856</sup> Sin embargo no es el único. Véase también los factores geopolíticos consignados por el autor. Hiernaux, *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana*, p: 88.

Como observó Hiernaux, las condiciones del mercado de tierra han empujado a la población de bajos ingresos hacia zonas de topografía difícil, donde la introducción de redes se torna un problema técnicamente arduo y por ello costoso, se debe agregar que ello ha sido empeorado también por el privilegio que se ha dado a la refuncionalización de zonas céntricas, el encausamiento del Río Tijuana y la “recuperación” de terrenos para fines especulativos públicos, en lugar de introducir agua potable en zonas periféricas<sup>857</sup>.

Concebir a la ciudad como una obra de arte en el sentido tradicional pecaría de la reproducción de otra de sus mayores críticas, la cual sería el que al cerrarse de las contingencias de su tiempo, excluye de antemano la introducción del carácter político como factor relevante a su comprensión. A causa de ello, la precarización de las clases más bajas en su expulsión hacia las difíciles topografías propias de la periferia sería obviada en una valoración de la ciudad como tal.

El trazo de la mancha urbana de Tijuana asemejó más una obra de Jackson Pollock que una de Sandro Boticelli. Siendo así, la ciudad jamás ha mostrado ser un objeto concluido, de este modo cerrado a las contingencias de su contexto ni momento histórico; sino todo lo contrario, ha mostrado ser un palimpsesto, continuamente siendo reescrito sobre los vestigios de sus anteriores articulaciones –en algunos casos improvisados- en respuesta a las condiciones relativas a su momento histórico. Más aún “la ciudad ‘siempre’ ha sido y será, por la índole de su esencia, artísticamente fragmentaria, tumultuosa e inacabada”<sup>858</sup>. Si la ciudad ha de retener cualquier vinculación a la obra de arte, sería con la posmoderna más que con la moderna o clásica, aunque realmente, diríamos, la ciudad “es un fenómeno artístico en cuanto que es expresión en cada momento de una realidad social”<sup>859</sup>.

El estudio final de cómo el espacio y el tiempo conectan con la historia de la urbanización de Tijuana, trayendo a colación su relación con el arte nos conduce a la construcción de la aptamente llamada Ciudad Industrial Nueva Tijuana (CINT). Esta ciudad industrial se

---

<sup>857</sup> Hiernaux, *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana*, pp: 121-122. Hiernaux anotó que la selección de las mejores tierras es intencional para afrontar la relación con el país vecino, lo que provocó entonces que las peores tierras se dediquen a la vivienda de bajos ingresos.

<sup>858</sup> El autor añadió que “no encontramos en ella esa forma definitiva y redonda que ansía el sentimiento estético”, de ahí que su experiencia sea siempre la de una frustración. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, p: 44. Con ello, para nosotros, reafirmando nuestra suposición de que el carácter de obra de arte que se ha asociada a la ciudad corresponde a la visión tradicional dominante en occidente, ya que la frustración ante la imposibilidad de su plenitud es evocada por una aspiración a esa totalidad autocontenida propia de la obra de arte tradicional.

<sup>859</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, p: 45.

encuentra ubicada en lo que se conoce como Mesa de Otay. Sus límites son al norte con la línea fronteriza con los Estados Unidos; al sur con los terrenos del Ejido Chilpancingo; al sureste por el Río Tijuana y al suroeste por el Arroyo Alamar<sup>860</sup>. Su ubicación geográfica, así como histórica, será esencial para nuestro desarrollo argumentativo en lo que concierne al movimiento en el que el Río de Tijuana de ayer, es el Arroyo Alamar de hoy, un desplazamiento de la precarización hacia el este de Tijuana.

### **Donde no hay esperanza, debemos inventarla<sup>861</sup>: el caso de Ciudad Industrial Nueva Tijuana**

Fue en la década de 1960 que se promulgaron una serie de ordenamientos legales, con el propósito de controlar y orientar el crecimiento de la ciudad sobre bases racionales, que superaran la anarquía con la que había venido creciendo a consecuencia de la explosión demográfica. Tales ordenamientos fueron la Ley del Plan Regulador de Tijuana que entró en vigor en 1975 y la Ley de Desarrollo Urbano, elaborada ese mismo año<sup>862</sup>. Tras canalizar y urbanizar la Zona del Río Tijuana, el gobierno federal de Luis Echeverría Álvarez, promovió la descentralización de la industria de las ciudades como México, Guadalajara y Monterrey hacia otras ciudades del país. De ello que se apoyó la creación del CINT, primordialmente debido a la cercanía que tiene Tijuana con Estados Unidos, país importante en las relaciones económicas y binacionales. Dentro de este contexto nacional e internacional surgió en el año de 1973 la llamada Ciudad Industrial, con una extensión de 405 hectáreas. Para su desarrollo se formó la compañía Promotora del Desarrollo Urbano de Tijuana, S.A. de C.V. (PRODUTSA) bajo decreto del presidente José López Portillo el 16 de noviembre de 1981<sup>863</sup>.

---

<sup>860</sup> Rivera Delgado, “Ciudad Industrial Otay”, en (AHT), fondo archivo vertical, exp. 4.239. Véase también Alejandro Bonada Chavarría, *Repercusiones ambientales en Tijuana durante el crecimiento industrial 1937-1980: una aproximación desde la historia ambiental* (La Paz, Baja California Sur: Gobierno del Estado de Baja California Sur, Secretaría de Cultura, Archivo Histórico Pablo L. Martínez, 2016).

<sup>861</sup> El título remite a un uso irónico de la cita del filósofo argeliano Albert Camus, en donde nuestra argumentación señalará hacia la invención de la esperanza por medio de la construcción de un parque industrial diseñado para recibir la llegada de industrias maquiladoras, así como la edificación de un monumento llamado a representar la esperanza que Tijuana es para migrantes en una parte de la ciudad caracterizada por la perpetuación de condiciones de vida inseguras, inestables.

<sup>862</sup> Antonio Padilla Corona, “Desarrollo Urbano” en David Piñera Ramírez et al., (eds.), *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. ed (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989) Tomo I, p: 194.

<sup>863</sup> Durante su sexenio fue muy común la figura del fideicomiso, porque se creía que esta era la mejor forma de hacer llegar los apoyos y funcionar los recursos. En el caso del fideicomiso de Ciudad Industrial Nueva Tijuana, la institución fiduciaria era Nafin, el presidente del Consejo Técnico era el Gobernador Milton Castellanos Everardo. Avitia, “Era Ciudad Industrial un cerro pelón”, p: 13 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.

PRODUTSA integró los patrimonios de los anteriores Programa Nacional Fronterizo, Junta Federal de Mejoras Materiales de Tijuana y los Fideicomisos del Programa Urbanos general Rodolfo Sánchez Taboada y CINT.

En PRODUTSA participaron los tres niveles de gobierno, bajo la presidencia del gobernador Roberto de la Madrid Romandía<sup>864</sup>. El encargado de llevar a cabo la realización del proyecto fue Conrado Acevedo Cárdenas, un conocido político, empresario y promotor cultural responsable también de construir el Centro Histórico y Cultural en Calafia, en Rosarito. Fue así que entre 1972 y 1976<sup>865</sup>, Acevedo Cárdenas como gerente de un fideicomiso de Nafinsa<sup>866</sup> desarrolló un programa del Instituto Nacional para el Desarrollo Cooperativo (INDECO) conocido como Mesa de Otay, dotando a Tijuana de las reservas territoriales necesarias para ser una nueva puerta internacional, una ciudad deportiva con zonas verdes y escolares<sup>867</sup>.

La tarea de llevar a cabo el desarrollo de la Mesa de Otay sucedió a partir de que la expropiación de los Ejidos Tampico y Chilpancingo resultó muy compleja, en palabras de Acevedo Cárdenas, y en parte debido a la falta de recursos económicos que lo apoyaran y porque no había una clara demarcación del predio el cual se confundía con otros trazos e invasiones periféricas. Aparte de esto, un beneficiario tenía de manera legítima una fracción importante dentro del Ejido Chilpancingo y por otra parte, los ejidatarios del Tampico se oponían a que se efectuara la expropiación por la fracción colindante con el Aeropuerto Internacional Abelardo L. Rodríguez (inaugurado en 1951), en razón de que nunca se les pagó su indemnización. Tras una serie de arreglos informales el proyecto finalmente se concretó, planeándose para que a 20 años habitaran la Mesa de Otay 30 mil personas, en la que hubiese dotaciones de tipo educativo, desde jardines de niños hasta Universidad y

---

<sup>864</sup> Rivera Delgado, “Ciudad Industrial Otay”, en (AHT), fondo archivo vertical, exp. 4.239.

<sup>865</sup> Fue en 1976 que en la Mesa de Otay se formaron los fraccionamientos “Constituyentes” y “Ciudad Industrial”, autorizados a PRODUTSA; en 1978 el “Otay Jardín”, a los ingenieros Rubén Corral Rascón y Jorge Alfonso Best Moreno; el siguiente año el “Nuevo Tijuana” y el “Indeco-Universidad”, al Instituto de Vivienda del Estado. Padilla Corona, “Desarrollo Urbano”, p: 196.

<sup>866</sup> De 1982 a 1983 Aceves Cárdenas desempeñó el papel de Director general de LA Promotora de Desarrollo Urbano de Tijuana (PRODUTSA), la cual en ese entonces era una empresa paraestatal cuya mayoría de las acciones los ejercían a través de NAFINSA. El objetivo de esta empresa fundamentalmente era desarrollar sus etapas complementarias, la canalización y urbanización del Río Tijuana. José Gabriel Rivera Delgado y Luz María Reyes Chávez, *De la mano junto a su Tijuana. Conrado Aceves Cárdenas. 1933-2016 Memorias y recuerdos* (México: Ediciones ILSA S.A. DE C.V., 2017), p: 91.

<sup>867</sup> Rivera Delgado y Reyes Chávez, *De la mano junto a su Tijuana*, p: 85.

Tecnológico. En el aspecto deportivo, se reubicaron también los campos que se encontraban paralelos al Puente México en la Zona Río de Tijuana a la Mesa de Otay<sup>868</sup>.

Fue a raíz de la creación del CINT que en el año de 1973 se dio el surgimiento de la colonia Nueva Tijuana con integrantes de varias familias que habían sido desalojados del cauce del Río Tijuana<sup>869</sup>. Así, tenemos un par de ejemplos de una conexión entre el Río Tijuana y el CINT en la que aquello que fue desechado para dar lugar a una nueva identidad progresiva, moderna que encontró un nuevo emplazamiento al este de la ciudad, mientras reteniendo una versión, si bien distinta, de la precarización que los caracterizó. De manera geográfica el Río Tijuana y la Mesa de Otay se encuentran separados por la actual canalización, sin ninguna visible contigüidad que los conecte más que varios puentes que conectan el río, sin embargo histórica y simbólicamente existen directrices que los conectan irrevocablemente. Éstos son los nexos que nos interesa desarrollar.

Hay muchos peligros asociados con las viviendas precarias, a menudo construidas por ellos mismos, en las que los trabajadores de las maquiladoras suelen invertir una gran parte de su tiempo y recursos para proveerse de vivienda. Las invasiones de tierras, o la ocupación ilegal de tierras no reclamadas, es una forma común de obtener acceso a la propiedad en la que los trabajadores migrantes construyen sus propias viviendas<sup>870</sup>.

La socióloga Kathryn Kopinak mencionó que durante el verano de 2002, el gobierno municipal de Tijuana llevó a cabo un controvertido programa de destrucción de viviendas irregulares y deficientes que consideró que se encontraban en lugares demasiado precarios, lo que muy probablemente conduciría a desastres cuando cayeran las próximas lluvias intensas. Kopinak citó al periodista Said Betanzos quien afirmó que en agosto del 2000 se demolieron de 250 a 300 casas en la Colonia Puerta al Futuro, las cuales no tenían permisos de construcción y se inundarían en la próxima temporada de lluvias, tal demolición era un recordatorio permanente de Cartolandia: 500 personas quedaron sin hogar tras la demolición.

---

<sup>868</sup> Rivera Delgado y Reyes Chávez, *De la mano junto a su Tijuana*, p: 86.

<sup>869</sup> En 1978 con las fuertes lluvias suscitadas en la ciudad, se inundaron varias colonias populares, entre otras, la San José del Río, San Martín, 20 de noviembre, cuyas familias fueron desalojadas temporalmente y reubicadas en la llanura de la Mesa de Otay, en las conocidas como “las carpas”. Rivera Delgado, “Ciudad Industrial Otay”, en (AHT), fondo archivo vertical, exp. 4.239.

<sup>870</sup> Kathryn Kopinak, “Globalization in Tijuana Maquiladoras. Using historical antecedents and migration to test globalization models” en Josh Kun y Fiamma Montezemolo (eds), *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border* (Duke University Press, 2012), p: 84. La traducción es nuestra.

A modo de vaivén, pareciera volver el pasado trayéndolo al presente, reproduciendo polémicas decisiones que implican el desalojo y reubicación de personas que se encuentran bajo condiciones de vida precarias. De hecho, hubo planes posteriores del municipio para reubicar a 600 familias que habitaban en el Arroyo Alamar y 300 familias que habitaban en el Cañón Las Torres. El regidor priista Carlos Barbosa, quien denunció los derribos, dijo que si esa era la forma en que el gobierno de la ciudad iba a tratar con todos los asentamientos irregulares de Tijuana, debería comenzar por los barrios ricos que eran responsables de un número inmenso de aquellas irregularidades<sup>871</sup>. Tal como hemos revisado, parte de la expulsión a estos territorios de difícil topografía e inestable en su posibilidad de garantizar seguridad para sus habitantes ha estado conectada con la especulación de terrenos vistos como valiosos, cuyo incremento en valor ha creado las condiciones en que solo un selecto porcentaje de la población pueda habitarlos.

Dentro de este movimiento entre un ir y venir, entre el *ser* y estar siendo, es que deseamos matizar nuestra apropiación del presocrático Heráclito en que “el Río Tijuana de ayer no es el Río de Tijuana de hoy y el de hoy no será el de mañana” –véase el primer capítulo. Con ello no solo señalamos hacia un constante movimiento ontológico en el que las cosas al no poseer una identidad fija inherente a un origen se encuentran perpetuamente cambiando; sino, mucho más importante, si el Río Tijuana de ayer no es el mismo de hoy ni será el de mañana, es porque el movimiento en la ciudad homónima ha implicado una relocalización de las condiciones históricas que azotan a una región dependiente de la economía estadounidense. Por ello, el Río Tijuana de ayer, caracterizado por la escasez, el caos, la promiscuidad, inmoralidad e inmundicia representada a través de las chozas de materiales de segunda, artesanías y ratas, es hoy el Río Tijuana en tanto que zona emblemática de la multiculturalidad congregada en su centro cultural, del carácter progresivo de la emergente metrópoli baja californiana con hermosos complejos de departamentos<sup>872</sup>, grandes torres que albergan oficinas de empresas transnacionales, un literal Paseo de los Héroes el cual conecta con la garita más transitada del mundo; sin embargo, y esto es vital aclarar, ello de ninguna

---

<sup>871</sup> Said Betanzos, “Reprochan destrucción”, *Frontera* (México), 9 de agosto del 2002.

<sup>872</sup> Según los últimos datos censales del 2020, Tijuana se convirtió en la segunda ciudad más poblada del país con poco menos de 2 millones de habitantes (eso sin sumar las poblaciones de Tecate y Playas de Rosarito), véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ciudades\\_m%C3%A1s\\_pobladas\\_de\\_M%C3%A9xico](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ciudades_m%C3%A1s_pobladas_de_M%C3%A9xico), consultado el 9 de mayo de 2022.

manera ha implicado la armoniosa resolución de un conjunto de malestares sociales perniciosos que atañen a un porcentaje significativo de su demografía. Por lo tanto, conlleva un proceso gradual de reescritura visual y discursiva, simbólica e ideológica, la cual oculta las tensiones y contradicciones germinadas a lo largo de una serie de coyunturas históricas al desplazarlas hacia la periferia, en este caso al Arroyo Alamar, el cual en la actualidad es representado similarmente por los símbolos asociados con la pobreza y la precarización.

El Arroyo Alamar es parte de la cuenca del Río Tijuana<sup>873</sup>, cuenta con una extensión de 350 km<sup>2</sup>. Su cabecera se encuentra en el Condado de San Diego, California, en donde se denomina Cottonwood Creek. En México, el río toma el nombre de Arroyo Alamar, el cual recorre la ciudad de Tijuana en un tramo de 10 km aproximadamente, desde el puente Cañón del Padre hasta el área de la bocina de concreto que se encuentra a la altura de la Central Camionera Municipal. Un poco más aguas abajo de este punto, el Arroyo Alamar se une con el Arroyo Las Palmas para formar el Río Tijuana, el que cruza nuevamente la frontera, desembocando en el Océano Pacífico a la altura de Imperial Beach, California. El Arroyo Alamar no cuenta con ordenación urbana o con un encauzamiento adecuado de sus aguas, por lo que actualmente conforma un espacio de transición para el crecimiento urbano integral de Tijuana entre la zona oeste ya consolidada, y el este de la ciudad. Sobre esta característica quisiéramos ahondar.

El complejo tejido de interconexiones que conforman esta imagen de precarización quedará más clara si tenemos en cuenta que el Arroyo Alamar, situado un poco al sur de la zona Industrial de Otay, ha sido un área en la cual se han asentado personas arribados a Tijuana para trabajar en maquiladoras<sup>874</sup>. Ello resulta relevante debido a que con el desplazamiento del cauce del Río Tijuana debido a su canalización, no solamente hubo una reubicación de colonias y zonas deportivas, sino también de las condiciones de precarización económica que caracterizaban a la vieja Cartolandia. De este modo podríamos decir que, junto con el desarrollo histórico del arribo de la industria maquiladora, de cierta manera se

---

<sup>873</sup> Lo siguiente se glosa a partir de: “Arquitectura Fluvial Sustentable en el Arroyo Alamar, Tijuana, Baja California, México”, Ana Elena Espinoza, Pietro Magdaleno y Víctor Miguel Ponce, Centro de Estudios Sociales y Sustentables, (Tijuana) y San Diego State University: [http://ponce.sdsu.edu/alar\\_arquitectura\\_sustentable\\_reporte1.html#seccion4](http://ponce.sdsu.edu/alar_arquitectura_sustentable_reporte1.html#seccion4), consultado 16 de febrero del 2022.

<sup>874</sup> Kathryn Kopinak y María del Rocío Barajas, “Too Close for Comfort? The Proximity of Industrial Hazardous Wastes to Local Population in Tijuana, Baja California”, *Journal of Environment and Development* II, núm. 3, 2002, p: 237. La traducción es nuestra.

ha ido desarrollando paralela e históricamente la condición de precariedad en Tijuana. Kopinak destacó que:

Esto ha sido una constante a lo largo de diferentes formas históricas de globalización en Tijuana, con los trabajadores de la economía turística de la década de 1930 ocupando establos abandonados para renovarlos como viviendas, y los trabajadores de las maquiladoras en las décadas de 1980 y 1990 a menudo utilizando materiales desechados por las industrias maquiladoras como materiales de construcción<sup>875</sup>.

Por ello, nos parece tan curioso haber otorgado el nombre de “Nueva Tijuana” a la zona de Otay cuando de hecho se ha fundado sobre las bases de un viejo legado que se resiste a ser dejado en el pasado y que ha ido recorriéndose hacia esta dirección a través de décadas. Lo que nos permite apuntar hacia otro elemento a destacar entre *Century 21* y las chozas precarias que circundan al Arroyo Alamar en pleno siglo XXI. La confrontación simbólico-espacial que *Century 21* realizó al situarse, al “invadir” la amplia explanada del centro cultural más importante de la ciudad, sucedió bajo el manto de un evento artístico binacional, una mirada simultánea al pasado del espacio habitado y al futuro urbano de una ciudad que ha sido incapaz de resolver sus problemas económicos y demográficos. Sin embargo, las chozas precarias alrededor del Arroyo Alamar comparten y discrepan simultáneamente cualidades con *Century 21*; mientras de modo similar funcionan como un fuerte e innegable contraste con un símbolo del avasallador “progreso” por medio del cual se intenta discursivamente recontextualizar a la ciudad. Por el otro, las chozas del Arroyo Alamar no se hallan resguardadas bajo el manto protector de un aglomerado de instituciones culturales, ni de un legado histórico que justifica su presencia como una extensión de sus prácticas críticas, sino solo como expresiones de la brecha cuantitativa y cualitativa de la vida en un mundo entregado al neoliberalismo.

---

<sup>875</sup> Kopinak, “Globalization in Tijuana Maquiladoras”, p: 89. La traducción es nuestra.



Ilustración 18: vista de Cartolandia junto a la nueva sede de la planta de Amazon en Tijuana. Fotografía por Ariel Ojeda en: <https://www.milenio.com/estados/amazon-abre-planta-frente-cartolandia-violenta-tijuana> consultada el 11 de febrero del 2022.

Sí *Century 21* confrontó al CECUT como bastión del poder del Estado, las chozas precarias del Arroyo Alamar visibilizan vilmente las fallas de las promesas neoliberales en su “confrontación” con la nueva sede de la empresa transnacional Amazon, la cual emerge majestuosamente entre “un mar de basura y lágrimas”. En este caso, no hay artista o un proyecto, ni un relato curatorial detrás de la intervención neoliberal, pero si una inversión no intencional del espacio habitacional. Mientras ERRE intervino sobre las modernas instalaciones del CECUT apegado a los reglamentos y beneplácito de las autoridades. De este modo la intervención de las modernas instalaciones de Amazon sobre los inseguros e irregulares predios aledaños a la Nueva Esperanza se diferenció de *Century 21*. Habría que recuperar la comparación del ya fallecido filósofo John Gray en que Thomas Hobbes y Thomas Malthus son “mejores guías del mundo que ha creado el *laissez-faire* de los globos que Adam Smith o Friedrich von Hayek; un mundo de guerra y escasez al menos tanto como las benévolas armonías de la competencia”,<sup>876</sup> una competitividad que hace eco de la famosa

---

<sup>876</sup> John Gray, *False Dawn: The Delusions of Global Capitalism*, New ed. (London: Granta, 2009), p: 207. La traducción es nuestra. Sobre la basura y las lágrimas véase: <https://www.milenio.com/estados/amazon-abre-planta-frente-cartolandia-violenta-tijuana>, consultada el 11 de febrero del 2022.

sentencia de Hobbes, en la que el hombre es un lobo para el hombre (*homo homini lupus*), solo que este depredador caza en el mercado. Lo que hace del espacio en donde se ubica y las condiciones dispares entre por un lado la empresa y los habitantes parece casi una burla intencional.

Jeff Bezos, *la persona más rica del mundo*, ha decidido abrir una planta de su compañía Amazon en el este de Tijuana. Queda frente a la colonia Nueva Esperanza, una colonia de la especie llamada cartolandia, por los cartones y láminas que reutilizan los migrantes para construir cuartos en medio del basural, donde apenas caben los humanos. Hablando de la gente, en el arroyo que rodea a la Nueva Esperanza, el Arroyo Alamar, suelen flotar restos humanos, además de que nadie sale por las tardes “porque asaltan y se despiertan los que se arponean”<sup>877</sup>.

Resulta una cacofonía escuchar “Nueva Esperanza” cuando la contigüidad entre ambas expresa “el triunfo del neoliberalismo más salvaje en el municipio número 1 en delitos, según datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública”<sup>878</sup>. Tal como Wodizcko observó con los indigentes en Nueva York, nos encontramos con una expulsión que puede resultar literalmente en el desalojo de la gente que habita esta colonia –una amenaza constante para quienes viven ahí debido a la irregularidad del predio-, así como simbólicamente en su conversión en un “otro” indeseado, en un malestar social. Evidencia de ello quedó expresada por la primera alcaldesa de Tijuana, Karla Patricia Ruiz Mcfarland cuando afirmó, durante su interinato de febrero a septiembre del 2021, sobre aquellos quienes “invaden” terrenos: “Yo creo que es bien fácil invadir en Tijuana porque no hay consecuencias. Si tú invades no vas a la cárcel”<sup>879</sup>.

Un conveniente posicionamiento moral desde el cual las condiciones de adversidad que caracterizan a este sector de la población son resultado de un fracaso personal, jamás de un sistema que propicia estas marcadas brechas. De ahí que amerite una penalización bajo el

---

<sup>877</sup> Paola Olivares, “Amazon abre planta frente a 'cartolandia' más violenta y olvidada de Tijuana”, *Milenio* (México), 26 de septiembre del 2021 en <https://www.milenio.com/estados/amazon-abre-planta-frente-cartolandia-violenta-tijuana>. Las cursillas son nuestras. Sería pertinente mencionar que con el crecimiento de la presencia de maquiladoras en Tijuana “fue necesario implementar políticas urbanas tendientes a hacer más funcional esta actividad, siendo los parques industriales una prueba de ello. Sin embargo, como es necesario que la industria no tenga problemas de acceso a la mano de obra, se buscó la proximidad espacial entre lugar de trabajo y lugar de residencia”. Hernández Gómez, Rabelo Ramírez, “Segregación residencial”, p: 104.

<sup>878</sup> Olivares, “Amazon abre planta frente a 'cartolandia' más violenta y olvidada de Tijuana”, 26 de septiembre del 2021.

<sup>879</sup> Karla Patricia Ruiz Mcfarland citada en Olivares, “Amazon abre planta frente a 'cartolandia' más violenta y olvidada de Tijuana”, 26 de septiembre del 2021.

marco judicial, ya que tácitamente se sabe que es casi un crimen ser pobre en este mundo. Por ello, podemos decir que si bien este espacio no parece tan cargado históricamente como lo fue la Zona Río cuando ERRE lo intervino, no obstante, las condiciones de precariedad que han sido desplazadas hacia esta parte de la ciudad ciertamente traen consigo un bagaje histórico que lo carga de importancia para aquellas dinámicas que se perpetúan actualmente en él.

Lo que nos conduce al trabajo fotográfico de la artista tijuanaense Ingrid Hernández, el cual fue descrito por Fiamma Montezemolo como un constante esfuerzo “por resistir los gestos acrílicos y románticos que consisten en estetizar la pobreza y la violencia generalmente asociadas con Tijuana”<sup>880</sup>. Cabría añadir su persistente interés por el espacio público, con el cual ha descrito en detalle su peculiar vínculo con éste a raíz de su infancia y haber crecido en el restaurante de su abuela Alicia –una migrante de la Ciudad de México que arribó a Baja California-, el cual cumplió la función de ser simultáneamente para Ingrid un restaurante y un hogar durante su infancia en la década de 1980: “era una especie de espacio híbrido, un espacio público-privado. Mi vida fue crecer en este espacio tan híbrido”<sup>881</sup>.

En una entrevista con Montezemolo la artista tijuanaense comentó: “para mí, el espacio público era mi espacio, era un añadido a lo que era mío”, ello debido a que sintió “que la calle era parte de mi casa y parte de mí, porque mi casa en realidad era un cuarto muy grande que estaba debajo del restaurante”<sup>882</sup>, sería relevante tener presente que en la ciudad occidental la calle había sido históricamente el corazón de la ciudad, mientras en la ciudad islámica lo era la casa, con especial énfasis en el patio<sup>883</sup>.

Otro punto de concordancia con Ingrid Hernández es su interés por el espacio público y su posicionamiento crítico contra la estetización de la ciudad. Nos referimos al enfoque en los objetos como entidades de la vida cotidiana en Tijuana y que inSITE terminó interviniendo en tanto que comunidad, en el sentido de que los artistas parecieran usar “a las personas como un medio para llegar a los objetos, en lugar de al revés”, o en palabras de

---

<sup>880</sup> Fiamma Montezemolo, “Bioethnography of an artist” en Josh Kun y Fiamma Montezemolo (eds.), *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border* (Duke University Press, 2012), p: 240. La traducción es nuestra.

<sup>881</sup> Ingrid Hernández, “Práctica artística y contexto: representación, metodología y narrativa en mi producción” en Nuria Sanz, *Migración y creación: antropologías de frontera*, (México: UNESCO, 2018) p: 236.

<sup>882</sup> Montezemolo, “Bioethnography of an artist”, p: 241. La traducción es nuestra.

<sup>883</sup> Véase Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza editorial, 2019).

Hernández ella se mueve a la inversa: “de personas a objetos y espacios. Esto es lo que retrato en mis fotos. Me acerco a las personas y hablo de ellas a partir de los objetos que utilizan, de los objetos a los que se aferran y de los espacios que construyen”<sup>884</sup>. Su interés por los objetos resuena con el nuestro, en lo que hemos llamado “cultura material”, teniendo presente que los objetos desempeñan un papel activo en la constitución del mundo social y simbólico en el que nos hemos de desenvolver. Hemos recurrido al ejemplo de los materiales de segunda que conforman los muros, los techos y los cimientos de las casas que funcionan como el hogar desde el cual miles de personas llevan a cabo sus vidas. En palabras nuevamente de la artista: “me interesa trabajar en espacios que no tienen definiciones espaciales previas, sino que se van construyendo de acuerdo a las necesidades y posibilidades del momento”<sup>885</sup>.

Por lo tanto, estamos de acuerdo con Ingrid Hernández en que un enfoque en la representación de las personas es susceptible de caer en una apropiación que solamente reproduce discursos dominantes en torno a una idea abstracta de pobreza que ha sido históricamente asociada con inmoralidad, promiscuidad y cuya expulsión, por lo tanto, ha sido inherentemente positiva, como sinónimo de progreso y modernización<sup>886</sup>. El giro hacia los objetos, hacia la materialidad que hemos insistido, consideramos abre un campo de posibilidad que visibiliza las coyunturas históricas que subyacen a las condiciones sociales, económicas, incluso políticas de una precarización preponderante a Baja California y al resto de México. Por ello resulta una práctica afín a nuestros propios intereses expuestos y desarrollados a lo largo de nuestro abordaje.

En Tijuana, todo el deshecho de la maquiladora y el desecho de Estados Unidos se consumen o se reutilizan de diferentes maneras. Por ejemplo, una puerta de garaje se vende como una pared, es decir, tú puedes ir a una ferretería y dice “Paredes”; es el nombre con el que te están ofreciendo ese producto, que es una puerta de garaje que se desechó de Estados Unidos y que

---

<sup>884</sup> Montezemolo, “Bioethnography of an artist”, p: 244. La traducción es nuestra.

<sup>885</sup> Montezemolo, “Bioethnography of an artist”, p: 245. La traducción es nuestra.

<sup>886</sup> Ello nos recuerda a Foster, quien, retomando a Barthes anotó dos formas características de recuperación a la apropiación del “otro”: primero, la inoculación en la que el otro es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el otro deviene incorpóreo por medio de su representación (aquí la representación funciona como un sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer). Tal recuperación se efectúa en parte en el arte, por ejemplo en la fotografía documental de Walker Evans que domestica a los “otros sociales” como los pobres. Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en Paloma Blanco y A.F.R.I.K.A. Gruppe, (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 1. ed (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p: 100.

se utiliza como una pared. Como en ese caso, hay lonas industriales que se revenden en Tijuana y que se utilizan para impermeabilizar<sup>887</sup>.

Así, quisiéramos ahora abordar con miras a cerrar nuestro corpus de inSITE después de analizar la obra de Wodiczko, el proyecto que Hernández realizó en el año de 2004 y que concernió justo a las problemáticas hasta ahora expuestas: *Tijuana Comprimida*. Casi 10 años después de que ERRE interviniera la explanada del CECUT, Ingrid cogió su cámara y enmarcó el imperceptible paso del tiempo, en el cual la choza de ERRE mostró la clarividencia del título de su obra: *Century 21*. Acorde a la fotografía “parte del proyecto buscaba visibilizar el uso de los materiales constructivos vinculados con la identidad de las comunidades de migrantes ‘paracaidistas’”<sup>888</sup>, de las viviendas en el Arroyo Alamar. Un punto de suma importancia a destacar fue señalado por el académico mexicano Felipe Zúñiga: “Ingrid buscó establecer una relación ‘identitaria’ entre los lugares de origen de los constructores y la utilización de materiales, así como el emplazamiento de las viviendas”<sup>889</sup>, la correspondencia entre estos distintos factores es esencial para evitar algunas de las tendencias más viciadas del arte occidental: la autonomía de la obra de arte y la preeminencia de la figura del artista como genio o salvador.

Cuando ciertos aspectos de un fenómeno cultural se convierten en una “representación” dentro de una obra de arte, dejando fuera su contexto para mostrarse en otro, puede suceder que los espectadores identifiquemos al artista como sujeto protagónico y que confundamos la circulación y consumo de las obras en el circuito del arte como una forma de justicia social<sup>890</sup>.

En lugar de posicionarse en el papel de la artista que denuncia por medio de su arte una injusticia buscando activar al sujeto pasivo de la contemplación propagando una representación que adquiere una realidad bastante subjetiva desde la óptica en que decide ser exhibida y narrativizada a través de un *statement* artístico/curatorial, Hernández buscó enfocarse en la preeminencia de los objetos y su relación con la formación de un entorno social enmarcado, pero no limitado, por condiciones históricas, económicas y políticas. Sobre la comunidad que se vio representada a través de *Tijuana Comprimida*, la artista

---

<sup>887</sup> Hernández, “Práctica artística y contexto”, p: 239.

<sup>888</sup> Ingrid Hernández citada en Felipe Zúñiga, “Migración contemporánea: desarrollo social y cultural” en Nuria Sanz, *Migración y creación: antropologías de frontera* (México: UNESCO, 2018), p: 200.

<sup>889</sup> Zúñiga, “Migración contemporánea”, p: 202.

<sup>890</sup> Zúñiga, “Migración contemporánea”, p: 202.

contextualizó que la presencia de objetos de desecho retiene una cercanía con sus alrededores espaciales. Situada al sur de lo que conocemos como Ciudad Industrial en la Mesa de Otay, Hernández recalcó la presencia abundante de maquiladoras y del desecho que producen. También apuntó hacia otra comunidad contigua al Arroyo Alamar, el Ejido Chilpancingo, conocido en detalle debido al severo problema de contaminación de las industrias maquiladoras, las cuales han tenido un impacto directo en la calidad de vida de los habitantes<sup>891</sup>.



*Ilustración 19: Fotografía de la artista Ingrid Hernández de la serie Tijuana Comprimida (2004), <https://www.womenarts.org/2017/02/09/ingrid-hernandez-explores-the-meaning-of-home-in-the-outskirts-of-tijuana/> consultada el 20 de febrero del 2022.*

Para la artista, la Ilustración 19 pudiera bien resumir a Tijuana: una casa hecha de las partes traseras de televisiones, es decir, un material fibroso y acartonado anterior a las actuales televisiones de plasma e inteligentes. Según la artista ello sería debido a que “reúne

---

<sup>891</sup> Hernández comentó el caso de niños que han nacido sin cerebro, gente con problemas de enfermedades de piel y problemas respiratorios. Por su cuenta Kopinak mencionó al Colectivo Chilpancingo Pro Justicia Ambiental, quienes con ella rememoraron sobre la comunidad previo al arribo de la industria maquiladora a la Mesa de Otay cuando el Arroyo Alamar era tan limpio que podía incluso nadarse en él. Kopinak, “Globalization in Tijuana Maquiladoras”, p: 86.

todo; es muy emblemática de Tijuana: uso y reutilización, y no solo de materiales sino también de cultura”<sup>892</sup>. Su perspicaz observación creemos efectivamente resume una cierta imagen de la ciudad de Tijuana, la cual no es solo evocativa de conocerse como la capital de la televisión debido a ser la mayor productora de televisiones, sino del papel que la televisión ha tenido en la propagación de la cultura de masas y de consumo en una ciudad cuya eterna cercanía a Estados Unidos, en tanto ciudad fronteriza, ha creado la cuestionable idealidad de que el “sueño americano” –el característico *white picket fence* que rodea la tradicional casa estadounidense y establece una delimitación espacial/simbólica con respecto al vecino marca un contraste con el muro metálico repleto de dispositivos de vigilancia que contiene y separa a México de Estados Unidos- se encuentra a solo un cruce ilegal de una frontera punitiva y excluyente de todo aquello percibido como foráneo, de una nación que ha convertido el miedo al “otro” en un exitoso *leitmotiv* de su cultura mediática contemporánea.

Por otro lado, a través de la casa televisión fotografiada por Hernández tenemos una confluencia entre la cultura material e inmaterial, ambas bastante presentes en la ciudad de Tijuana, poéticamente representadas a través de esta imagen y evocativas de lo que hemos dado a llamar estética del reciclaje: un reciclaje de discursos, de representaciones replicadas a un contexto buscando significarlo a través del bagaje que estos portan consigo, así como un reciclaje de materiales que suelen interpelar a la cultura inmaterial en su metaforización del espacio y manejo abstracto de condiciones que retienen un fuerte carácter material e histórico. Dando lugar a una serie de fuertes y recurrentes tensiones que resisten ser resueltas solo a través de una estetización artístico/discursiva, en otras palabras que resisten ser convertidas en imágenes.

Sobre esto deseamos hacer una última mención a la producción de la artista tijuanaense detrás del proyecto *Tijuana Comprimida*, cuando la artista afirmó: “este lugar es imposible de definir, de generar una imagen de él; no puedes decir: esto es todo. Como cuando tocas el agua tratando de darle cierta forma: no funciona; realmente solo se escurre”<sup>893</sup>. Este material líquido al cual Hernández recurrió para expresar su punto de Tijuana no solo es una analogía sobre la impermanencia y por ende la imposibilidad de una representación fija e inmóvil sino es el agua que corre a lo largo del Río Tijuana y que conecta con el Arroyo Alamar, es el

---

<sup>892</sup> Montezemolo, “Bioethnography of an artist”, p: 252. La traducción es nuestra.

<sup>893</sup> Montezemolo, “Bioethnography of an artist”, p: 246. La traducción es nuestra.

flujo de condiciones y materiales precarios que perviven a través del tiempo y son tan característicos de la relación asimétrica entre México y Estados Unidos. Así lo dicho por Hernández también aplicaría para el Río Bravo o el Río Colorado.



*Ilustración 20: vista del Monumento a la Esperanza situado en la entrada a Tijuana del lado de Tecate y que da a Ciudad Industrial en <https://www.pinterest.com.mx/pin/497014508848567113/>, consultado 13 de febrero de 2022.*

La esperanza parece abundar al este de la ciudad, al menos discursivamente. Si hemos hecho mención de la colonia Nueva Esperanza y su contigüidad con los almacenes de Amazon, también habremos de señalar hacia el Monumento a la Esperanza, inaugurado por el alcalde Jorge Ramos Hernández (2007-2010) que se encuentra ubicado en la entrada a Tijuana desde Tecate, dando la bienvenida a los parques industriales de Otay, conectando con la Ciudad Industrial de Otay. Con una superficie de construcción de 11,734m<sup>2</sup> y conformado por dos torres de concreto armado con cemento blanco de 35 metros de altura, vigas de acero incrustadas, las torres funcionan para representar el encuentro de dos naciones: México y Estados Unidos. Las vigas de acero en ascenso que se sitúan entre las dos torres

son los visitantes y residentes que llegan a esta frontera. El proyecto arquitectónico, diseño estructural, su construcción y el representante de la obra fue el XIX ayuntamiento de Tijuana<sup>894</sup>. En el tercer informe de gobierno del alcalde Ramos Hernández del 2010, se apuntó al “embellecimiento de la Mesa de Otay, por un importe de 100.4 millones de pesos”<sup>895</sup>. A lo largo de nuestra tesis hemos encontrado la palabra “embellecimiento” en relación a un tratamiento estético de la ciudad con la finalidad de mejorar su imagen y percepción, a nivel local, nacional e internacional. En las palabras de Jorge Ramos el:

*Embellecimiento* del bulevar Industrial, con la construcción de la obra emblemática, que representa el empuje y tenacidad de las personas que llegan a nuestra ciudad y a su Monumento a la Esperanza, vez el nivel de crecimiento entre California y Baja California, obra que representó una inversión de 17.2 millones de pesos, *dignificando* la entrada al municipio para quienes nos visitan<sup>896</sup>.

Junto al inmenso monumento al simulacro que es el Monumento a la Esperanza se encuentra una placa, la cual dice: “Tierra de La Laguna Salada, piedra de La Rumorosa, recorrido para llegar a esta tierra en medio de dos naciones”. El acero entrelazado entre ambos pilares representa la migración hacia el Norte, la cual veremos asciende en tamaño conforme avanza, así como asemeja al muro metálico que separa ambas naciones; el agua alrededor representa, diríamos, representa al Río Tijuana, su canalización, la circundante urbanización de la Zona Río, y el desplazamiento de la precariedad hacia el este, donde se encuentra situado este monumento. La obra ameritó al Ayuntamiento XIX el segundo lugar del concurso del XVIII Premio Obras Cemex<sup>897</sup> segundo lugar en la categoría de Infraestructura.

## **Conclusión**

Esta dignificación a la que remitió Ramos Hernández, nos parece es evocativa de una característica que Lefebvre atribuyó al espacio monumental, en tanto “éste se determina por lo que puede pasar ahí y en consecuencia por lo que no puede ni debe suceder (lo prescrito y

---

<sup>894</sup> Daniel Martínez Martínez y Cemex, S.A. de C.V, (eds.), *XVIII Premio Obras CEMEX*, 1. ed (Premio Obras CEMEX, Monterrey: CEMEX ; Arquine, 2010), p: 106.

<sup>895</sup> Jorge Ramos Hernández, “Tercer informe de gobierno”, Tijuana, B.C., noviembre de 2010, p: 82 en [https://www.tijuana.gob.mx/informe19\\_03/III\\_InformeTijuana.pdf](https://www.tijuana.gob.mx/informe19_03/III_InformeTijuana.pdf), consultado 12 de febrero de 2022.

<sup>896</sup> Ramos Hernández, “Tercer informe de gobierno”, p: 83. El énfasis es nuestro.

<sup>897</sup> El Premio Obras Cemex es uno de los galardones más prestigiados en materia de urbanismo e ingeniería civil, pues esta empresa tiene presencia en los cinco continentes y está a la vanguardia en el ámbito de la construcción.

los proscrito, la escena y lo obsceno”<sup>898</sup> –será necesario mencionar que la palabra obsceno viene del latín *obscenus*, la cual está formada por las raíces *ob* (enfrentamiento u oposición) y *caenum* (suciedad). Era utilizada por los griegos en el ámbito teatral para referir a lo que se hacía fuera de escena con la intención de mantener la moralidad pública. De ahí la relación oposicional entre escena y obsceno que señaló Lefebvre. De este modo, “Nueva Tijuana” u Otay, ha retenido varios de los malestares que han caracterizado a la ciudad, no obstante “ha pasado de ser el laboratorio del posmodernismo a uno de los campos de batalla más importantes de la nación en la guerra contra las drogas”<sup>899</sup>, o como el propio Canclini diría años después de su afirmación inicial sobre Tijuana: un laboratorio de la desintegración social y política en México. Esto también remite a las palabras del antropólogo Tarek Elhaik cuando comentó que “Tijuana es una de esas ciudades complejas que ha sufrido por ser aclamada como la ciudad fronteriza posmodernista por excelencia”, la cual, como añadió, a diferencia de lo que múltiples escritores, científicos sociales, artistas y curadores han descrito, “el estado urbano de fragmentación y aparente pastiche cultural de Tijuana no la convierte en una ciudad excepcional y modelo de hibridez”<sup>900</sup>. Aquí nos encontramos de nuevo inmersos en un movimiento de vaivén, en donde si bien podemos con cierta certeza afirmar que tras la urbanización y canalización de la Zona Río más que resolver los malestares que agobiaron Cartolandia, éstos fueron recorriéndose hacia el lado este de la ciudad; por el otro no podemos, ni deseamos, pretender que las condiciones de precariedad son las mismas ayer que las de hoy.

Pero las diferencias geográficas son mucho más que meros legados histórico-geográficos. Están siendo perpetuamente reproducidos, sostenidos, socavados y reconfigurados por procesos político-económicos y socio-ecológicos que ocurren en el presente. Es tan importante considerar cómo se están produciendo las diferencias geográficas en el aquí y ahora, como detenerse en las materias primas histórico-geográficas transmitidas de rondas de actividad anteriores<sup>901</sup>.

---

<sup>898</sup> Lefebvre, *La producción del espacio*, p: 266.

<sup>899</sup> Peralta, “Illicit Acts of Urbanism”, p: 143. La traducción es nuestra.

<sup>900</sup> Tarek Elhaik, “Borderline ghosts. From *Touch of Evil* to *Maquilopolis*; City of Factories” en Josh Kun y Fiamma Montezemolo (eds.), *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border* (Duke University Press, 2012), p: 343. La traducción es nuestra.

<sup>901</sup> David A. Harvey, *Spaces of Hope* (Edinburgh: Edinburgh university press, 2000), p: 78. La traducción es nuestra.

Esta vinculación entre las condiciones históricas legadas hacia el presente sobre las que dirigimos nuestra atención, ante las cuales, como destacó Harvey, debemos considerar en su aquí y ahora en tanto continúan siendo perpetuadas, así como reconfiguradas bajo procesos político-económicos actuales, nos evocan al filósofo Gilles Deleuze en su postura sobre el monumento, el cual, opuesto a lo que hemos observado, no es la conmemoración o celebración de algo que ha ocurrido, sino que “susurra al oído del porvenir [de] las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado [...], su protesta recreada, su lucha siempre retomada”<sup>902</sup>. Por lo tanto, pensado de esta manera, el monumento más que monumentalizar un evento o personaje del pasado, consagrado hacia la eternidad, es un eco que vincula las condiciones históricas de un legado que será heredado por un presente desde el cual será perpetuado, sostenido o socavado, tal vez reconfigurado; de ahí la esencial labor de mirar al pasado no para deslumbrarse bajo sus luces, sino para moverse dentro de la oscuridad de un presente del cual somos contemporáneos.

---

<sup>902</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001), p: 177.

### **Coda: Adios a Hegel, Welcome a Derrida**

Tijuana, una ciudad receptiva que acoge tanto a migrantes como a metáforas y neologismos por parte de ansiosos académicos, curadores, artistas y políticos que buscan su propia versión de Tijuana. Habiendo dicho esto, si bien hemos hablado de una estética del reciclaje, de una cultura material y argumentado fuertemente en relación a la precarización, cabría esclarecer que ello no ha sido bajo un similar impulso por convertir un fenómeno tan complejo como lo urbano –con aristas micro y macro coexistiendo en y a través de sí- en una imagen clara y distinta, comprensible bajo el funcionamiento de un concepto propio o apropiado. De ahí que no ha sido jamás nuestro interés o intención añadir al creciente acervo de neologismos que buscan en Tijuana dar un vuelco más e innovar (tan propio del legado moderno).

No buscamos “lo nuevo”, tanto como demorar en lo “viejo”, una detención contemplativa de los senderos que históricamente han dado lugar a los fenómenos que desde nuestro presente analizamos en razón de la percibida importancia que sostienen. Es, en este sentido, que nos encontramos agradecidos con la disciplina histórica, la cual nos ha enseñado el valor de buscar en el pasado, de rasgar los lienzos del presente para vislumbrar aquello que les subyace, sea esto la historia reprimida de los oprimidos, sean las imágenes dialécticas de las que habló Walter Benjamin, cierto es que nos ha permitido apreciar los tejidos subcutáneos de esta ciudad maravillosamente compleja y joven, con sus contactos y rechazos, en la que un notable porcentaje de la población comparten un origen, curiosamente en relación con su condición migratoria. Mi historia es como la de tantos otros, un migrante que arribó a Tijuana cuando sus padres optaron por venir en busca de una mejor calidad de vida y que ahora se ha convertido en mi hogar.

Ni un laboratorio de la posmodernidad, ni una “exofrontera”. Nuestro recorrido ha deseado más bien ser un sencillo –si bien en ocasiones extenso- intento por evocar el origen mismo de la labor histórica y filosófica de la que esta tesis es una muestra que será juzgada por los lectores. De ahí que nuestro acercamiento a Tijuana ha partido del inicial reconocimiento de la insalvable brecha que existe entre nosotros y aquello que amamos; por ello el movimiento de vaivén ha resultado tan importante en nuestros movimientos a lo largo de la historia de Tijuana, su urbanización y roces con el mundo artístico contemporáneo. Nuestros argumentos no han buscado ser trazos sobre un lienzo forjando una representación fidedigna, intemporal e inamovible. Jamás buscamos la “verdadera Tijuana”; tanto como han

sido movimientos espacio-temporales oblicuos e indirectos, los cuales van y vienen a través de distintos tiempos y lugares. En consecuencia, nuestro acercamiento a Tijuana ha sido indirectamente a través del arte, específicamente del arte instalación y del *happening*, en las distintas iteraciones del evento binacional de inSITE.

Resultará imposible no apreciar que a lo largo esta tesis hemos entrado y salido de la historia del arte occidental así como de la historia de Tijuana, intentando establecer una confluencia entre ambas. Hemos intentado aportar a nuestros potenciales lectores un panorama para apreciar mejor los discursos que permearon la conversión de la ciudad de Tijuana en una meca cultural, en un laboratorio de la posmodernidad y en el paradigma neoliberal como ciudad fronteriza por excelencia. Siendo así tanto inSITE como *México: Treinta Siglos de Esplendor* en la década de 1990 marcan un despunte en el ascenso meteórico de relatos académicos, políticos y curatoriales, en los cuales el arte, bastión de la cultura dominante, cumplió un papel invaluable y, que visto desde el torpedo teleológico de Barr Jr., ofrecen un importante antecedente a la historia de relaciones binacionales entre México y Estados Unidos. Dicho esto, la tesis encontró en el acervo cultural de ambas naciones una poderosa herramienta de legitimación discursiva e identitaria a interpelar.

Nuestra predilección por el espacio, el cual hemos contrastado con el lugar –que diríamos es la versión subjetivada del espacio –nos llevó a interpelar la propia relación entre la obra de arte instalación, su emplazamiento y la historia detrás de éste. Tomando distancia de la conceptualización moderna que piensa la autonomía de la obra como su total desconexión de las contingencias de su momento histórico –con sus respectivas coyunturas-, optamos por una noción de autonomía en la que la obra de arte, en este caso de una de carácter multimedia, no requiere de esta independencia sino todo lo contrario: nuestra idea se nutre de la dependencia que retiene el arte con el espacio de su emplazamiento por medio de la interconectividad que expone entre ella y las condiciones materiales e históricas alrededor del espacio y su pertinencia en las posibilidades del presente.

El arte instalación, en conclusión, interviene y re abre los espacios de las ciudades de manera activa. Diríamos que también desmitifica los mitos de estas ciudades en la apropiación espacial gracias a una obliteración de la diferencia en un intento por homogeneizar e higienizarlas, como lo ha sido la Zona Río y las zonas designadas para la gentrificación; mediante el enaltecimiento de la diferencia como antípoda al progreso y la

modernización. De ahí que de manera crítica abordamos el supuesto obstáculo de los asentamientos irregulares, como la criminalización de la pobreza bajo la connotación de “invasores de terrenos”.

No desconocemos los movimientos en la textualización del espacio, los cuales han optado por el aspecto inmaterial de los procesos que lo condicionan por sobre la especificidad física de éste, pero tampoco deseamos ofrecer una visión totalizante del arte; de este modo, más que afirmar ¡esto es arte! –por consiguiente afirmando también: ¡aquello no es arte!-, hemos intentado desarrollar una noción de arte instalación en la que su operación posibilitó una recuperación del espacio a través del desconocimiento del lugar, siendo que analizamos obras que se situaron en sitios socialmente cargados: el CECUT en Zona Río, la garita de San Ysidro y el viejo minarete de Agua Caliente. Es en este sentido que las obras de arte instalación trascienden los marcos interpretativos del mismo artista y su *statement*, el cual justifica la pertinencia de la intervención físico-simbólica de su emplazamiento, y se convierten en un medio por el cual la historia de la conformación del espacio en lugar es visibilizada y matizada de la representatividad dominante que contenía.

Consecuentemente no posicionamos una postura de especificidad de sitio en contra de una textualización del espacio tanto como advertimos del peligro inherente de abstraer todo condicionamiento material del espacio, convirtiendo éste en un tipo de tabula rasa, predisponiéndolo a una apropiación discursiva por grupos de poder interesados en la perpetuación de su conquista en tanto lugar de explotación a través de la organización del espacio y sus posibilidades, sus inclusiones y sus exclusiones –como ha sido el desplazamiento de la precarización hacia el este de la ciudad de Tijuana.

Para ello Marcos Ramírez ERRE (*Century 21* y *Toy an Horse*), Allan Kaprow (*Muezzin*) y Krzysztof Wodiczko (*Proyección de Tijuana*), han sido nuestros puntos de referencia para interrogar la actualidad de la imagen de Tijuana: ¿ventana o escaparate de México?, por consiguiente, ¿treinta siglos de esplendor cultural o treinta siglos de acervo comercial por medio del cual exhibir su exotización nacional? Para responder estas preguntas, hemos llevado a cabo un profundo recorrido en la historia de los espacios y sus evoluciones de a través del tiempo situando a la producción artística de: ERRE, Kaprow y Wodiczko como un punto detonante. De todas las obras del corpus de esta tesis, *Century 21* nos permitió narrar mejor la historia de Cartolandia como un episodio en una larga historia de asentamientos

irregulares en Tijuana, así como funcionó en forma de confrontación espacial, al igual que simbólica, no de las contradicciones del capitalismo como se ha afirmado, sino de los verdaderos mecanismos de precarización que lo alimentan y sostienen.

ERRE, su creador, marcó la pauta de nuestro extenso recorrido hacia el siglo XXI, sirviéndonos de preámbulo a las indagaciones de nuestra tesis, como presagio de lo que descubriríamos al dirigir nuestra mirada al pasado de Tijuana recorriéndola hasta el presente. Aquella choza precaria –cabría recuperar su etimología en tanto que “arma”- de cierta manera sintetizó desde su inicio aquello que habríamos de averiguar al analizar lo contemporáneo en su señalamiento del naciente siglo XXI. Ello implica ya un nexo entre el pasado que brotó sobre la superficie de su expulsión y un futuro en el que las condiciones de precarización e inestabilidad continuarían siendo el pan de cada día para un notable porcentaje de la población tijuana. Para el último capítulo de esta tesis, encontramos un vínculo común en las figuras del Río Tijuana y el Arroyo Alamar, en tanto una continuación del desplazamiento de la pobreza que ha propiciado una “mala imagen” de lo que quisieron que fuese una ciudad posmoderna.

La imposibilidad de esta imagen enaltecida de Tijuana radica en la continuación de las condiciones de escasez de vivienda, servicios básicos como lo es la pavimentación, agua y electricidad, la regularización del predio para aquellos que viven en asentamientos irregulares, salarios al nivel de las exigencias básicas de sobrevivencia como lo es la renta, el alimento y la gasolina. En lugar de tomar medidas para resolver tales condiciones adversas se ha optado por permitir que el mercado inmobiliario los expulse y sature en las periferias. Han apostado por invertir en la gentrificación de espacios designados de valor óptimo para el retorno en la inversión, se ha optado por la estetización de la violencia del muro fronterizo a través del uso de murales que apunta hacia la hermandad entre ambos países –por ejemplo el trabajo de murales del artista y promotor cultural, Enrique Chiu. Se ha apostado por la conversión de Tijuana en imagen, sin embargo la imposibilidad de la imagen Tijuana progresista radica en su inviabilidad icónica misma de Tijuana. En ese sentido, creemos que no hay mejor ejemplo de ello que la movilidad que conlleva la figura del río –utilizada por el filósofo presocrático Heráclito-, en nuestro caso el Río Tijuana, el cual ha aparecido subrepticamente a lo largo de la tesis culminando en una contextualización del Arroyo Alamar.

La cualidad etimológica de lo obsceno que caracterizó a Cartolandia –recordemos que lo obsceno es aquello que sucede fuera de la escena teatral- subsiste e incluso prolifera hoy día. Para nosotros, el arte instalación fue una herramienta que nos permitió acceder transversalmente hacia la conformación espacio-temporal de Tijuana vista desde la urbanización, la arquitectura, así como también la historia del arte. Intentamos establecer un diálogo que permitiese acercarse, sin pretensión de poseer, a una imagen tenue, efímera y cambiante de Tijuana. En su nobleza, la ciudad nos permitió realizar una aventura, que entrelazó distintas disciplinas, cada una aportando sus propios métodos al servicio de esta indagación, la cual, reiteremos, jamás tuvo la pretensión de ser una representación única de Tijuana, de establecerle un origen (su *arkhe*), tanto como establecer un diálogo abierto con su propia historia y reivindicar la importancia de la cultura material, tomando distancia del desgaste metafórico propio de su preeminencia.

Tijuana será una ciudad joven, pero no por ello carente de una historia determinada por su ubicación geográfica, la cual la ata al desarrollo del país con el cual comparte una frontera. Por ello, en contra de la descontextualización ahistórica, de ciertas perspectivas como los *Cultural Studies*, o en manos de quienes la usan como un pedestal hacia su propio crecimiento, quienes universalizan la condición fronteriza de Tijuana bajo el argumento de la interconectividad en un mundo globalizado, harían bien en reconsiderar su historia y cultura material, la cual no contradice las condiciones del mundo globalizado.

## **Fuentes primarias:**

- **Archivo**

- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a Marcelo Javally Giraud, 15 de agosto de 1983.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Comunicado de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a José López Portillo, 14 de octubre de 1982.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Comunicado de Lamberto López López a Urbano Farías, 20 de junio de 1986.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Oficio núm. 559 de Jesús J. Ruíz Barraza a Enrique León López, 8 de enero de 1982.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Tarjeta Informativa de Jorge Mancera Torres, s/f.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Oficio número 140633 de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982.
- Acervo CEDOC-INDAABIN (exp. 65/3aa41), Oficio número 140633 de Luis Pérez Quintero, Ana María Sarabia Loya, et. al a la Secretaria de Educación Pública, 19 de octubre de 1982.
- Archivo Histórico de Tijuana (en adelante AHT), fondo oficialía mayor, sección celebraciones, oficio núm. 3995 de Ernesto Pérez Rul para Pat Branin. 8 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.
- AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, oficio núm. 4934 de Francisco López Gutiérrez para Miguel Araiza Pompa, 18 de abril de 1968, matasellos 22 de abril de 1968, exp. PM/611.7/6214.
- AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, “Border beauty and friendship day”, *Press release*, 4 de abril de 1968, exp. PM/611.7/6214.
- AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, carta de Pat Branin a Ernesto Perez Rul, 4 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.
- AHT, fondo oficialía mayor, sección celebraciones, proclamación de Frank Curran, 1 de abril de 1969, exp. PM/611.7/6214.
- Boletín informativo de la Asociación de Industriales de la Mesa de Otay A.C., *Aimo Informa* Año 2, núm.12, enero de 1998, Tijuana, B.C. en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.

- *Communicare*, Año 2, núm. 9, agosto de 1990, p: 27 en AHT, exp. 4.320.
- Documento presentado por CANACINTRA en la junta sobre la industria maquiladora con el Departamento de Comercio de Estados Unidos, enero 11 de 1984 en AHT, exp. 6.634
- Oral history interview with Allan Kaprow, 1981 Feb. 5-18. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- **Archivo de prensa**

- Amezcua Luna, Jarco. “Acto inaugural de InSITE94”, *El Mexicano* (México), 9 de octubre de 1994 en IA.
- Arce, Rosa. “Otoy Mesa desarrollo”, *Frontera* (México), 10 de agosto del 2000 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.
- Arnaldo, Javier. “El ‘efecto Beaubourg’”, *El País* (México), 2 de febrero de 2017.
- Avitia, Juan Carlos. “Era Ciudad Industrial un cerro pelón”, *Frontera* (México), julio de 1999 en AHT, fondo archivo vertical, exp. 8.139.
- Bautista, Virginia. “Apuestan por lo conceptual”, *Reforma* (México), 21 de octubre del 2000 en IA.
- Becerra, Daniela. “Cruzar la frontera sin mojarse”, *Milenio* (México), 6 de octubre de 1997 en IA.
- Berdeja, Jorge Luis. “Cuarenta y dos artistas de once países en inSITE’97”, *El Universal* (México), 30 de julio de 1997 en IA.
- “inSITE 97, “batalla de permisos” por el espacio público”, *El universal* (México), 29 de septiembre de 1997 en IA.
- “La impronta de la frontera en las obras de Tijuana”, *El Universal* (México), 30 de septiembre de 1997 en IA.
- Berelowitz, Jo-Anne. “Onview: InSite97 San Diego and Tijuana”, *New Art Examiner* (Chicago, Illinois), febrero de 1998 en IA.
- Betanzos, Said. “Reprochan destrucción”, *Frontera* (México), 9 de agosto del 2002.
- Castillo, Jorge Alberto. “inSITE97: La exposición presentará al público 42 proyectos que abarcan de lo impredecible a lo sublime”, *Hispanos Unidos* (San Diego), 7 de agosto de 1997 en IA.
- “Centro Cultural FONAPAS-Tijuana. Realización de un grandioso concepto que proyectará la verdadera imagen de México”, *El Herald* (México), 21 de octubre de 1982.

- Chattopadhyay, Collete. "The Street of dreams. Some insight into inSITE94", *Artweek* (Estados Unidos), octubre 20 de 1994 en IA.
- "The Many Faces of Public Spaces: InSITE", *World sculpture news* (Asia), Vol. 3, núm. 4, otoño 1997 en IA.
- "inSITE 2000", *Art Nexus* (Bógota), febrero-marzo de 2001, en IA.
- Cornett, Joley M. "Money Minders", *San Diego Daily Transcript* (San Diego), Noviembre 21 de 1996 en IA.
- "Defienden al viejo Puente local", *El Herald*, Baja California, 3 de marzo de 1980.
- "Democracia social verdadera, meta de México", *El informador* (México), 15 de agosto de 1976 en HNDM.
- "Dentro de dos meses demolerán el Puente México", *El Herald*, Baja California, 23 de enero de 1974.
- "Desaparecerá una inmunda zona citadina", *El Herald*, (México), 13 de junio de 1970.
- Deutsche, Rosalyn. "Uneven Development: Public Art in New York City", *October* (Estados Unidos), Vol. 47 (Invierno, 1988).
- "Doña Engracia y su vida en los bungalows", *Zeta* (México), 18 de agosto de 2012.
- Drake, Nicholas. "Art", *Sculpture* (Estados Unidos), marzo de 1999 en IA.
- "El arte en los espacios públicos. Viene inSITE2000", *Frontera* (México), 23 de septiembre del 2000 en IA.
- Ezenario cultural, "El trajín de Marcos Ramírez", *Zeta* (México), 4 al 10 de abril de 1997 en IA.
- García Canclini, Néstor. "Arte en la frontera México-EE.UU", *La Jornada* (México), 9 de noviembre de 1997 en IA.
- "Arte, Instituciones y Medios: Poderes compartidos", *Frontera* (México), 18 de marzo de 2001 en IA.
- Gerardo, Karla. "Mayor de edad", *Frontera* (México), 20 de octubre del 2000 en IA.

----- “Mujeres de las maquiladoras de Tijuana relataron sus historias de humillación y traumas, y manifestaron sus esperanzas, en el proyecto del polaco Krzysztof Wodiczko para inSITE”, *El Frontera* (México), 26 de febrero del 2001 en IA.

- Gómez, Tania. “Auguran a inSITE ‘larga vida’”, *Reforma* (México), 21 de septiembre del 2000.

- “Hay angustia en Cartolandia”, *El Herald* (México), 29 de diciembre de 1971 en HNDM.

- Herzog, Larry. “A new Tijuana needs a new image”, *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), marzo 1, 1998 en IA.

- Hollander, Kurt. “Crossover Dreams”, *Art in America* (Estados Unidos), Mayo de 1998 en IA.

- “Hoy inicia en Tijuana inSITE ‘94”, *El Mexicano* (México), 24 de septiembre de 1994, p: 1, sección F, en IA.

- “Iniciaron la demolición del puente México, ayer aquí”, *El Herald*, (México), 15 de julio de 1980.

- “inSITE94: A Binational Art Happening”, *San Diego Daily Transcript*, en IA.

“inSITE: uno de los esfuerzos más importantes de colaboración binacional”, *El Mexicano* (México), 29 de junio de 2000 en IA.

- Jarmusch, Ann. “Boldest inSITE art doesn’t sit on fence”, *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), 19 de octubre de 1997 en IA.

- Knight, Christopher. “New Border Customs”, *LA Times* (Estados Unidos), septiembre 11 de 1994 en IA.

- “LEA vio las obras para Canalizar el Río Tijuana”, *El Informador*, 4 de diciembre de 1973 en HNDM.

- León Díaz, Héctor. “La instalación transfronteriza”, *La crónica* (México), 30 de julio de 1997 en IA.

- Lizardi, Edmundo. “Festival InSite 94, Carlos Fuentes, rock clásico y otros”, *Unomasuno*, (México), 7 de septiembre de 1994 en IA.

----- “Fiesta binacional con Talk Show de Carlos Fuentes”, *Unomasuno* (México), 29 de septiembre de 1994 en IA.

- López, María Luisa. “La madurez conceptual, el reto de inSITE2000”, *Milenio* (México), 22 de septiembre del 2000 en IA.

- Medina, Cuauhtémoc. “InSITE 2000: Máscara contra extraterrestres”, *Reforma* (México), 14 de febrero de 2001 en IA.
- Muchnic, Suzanne. “Looking for art that’s literally all over the map?”, *LA Times* (Estados Unidos), septiembre 18 de 1994 en IA.
- Myerson, Allen R. “Free Trade with Mexico? Not for All”, *New York Times*, 21 de junio de 1994.
- “Ninguna autoridad ha fallado en el problema que confrontan. Residentes de Agua Caliente aterrorizados por la actitud de estudiantes de la preparatoria LC”, *El Mexicano* (México), 22 de septiembre de 1982.
- Nolan, Timothy. “Onview: InSite97 San Diego and Tijuana”, *New Art Examiner* (Chicago, Illinois), febrero de 1998 en IA.
- O’Connor, Anne-Marie. “Tijuana trying to redeem its reputation”, *Los Angeles Times* (Estados Unidos), noviembre 9 de 2002.
- Olivares Torres, Gabriela. “InSITE97: Grandes promesas, expectativas e inversión”, *Zeta* (Tijuana, Baja California), 22 al 28 de Marzo de 1996 en IA.
- Olivares, Paola. “Amazon abre planta frente a 'cartolandia' más violenta y olvidada de Tijuana”, *Milenio* (México), 26 de septiembre del 2021.
- Ollman, Leah. “Ramirez’s Poignant Sculptures Cut Straight to Heart of Matters”, *Los Angeles Times*, 12 de marzo de 1999.
- “Losing Ground: Public Art at the Border”, *Art in America* (Estados Unidos), Mayo de 2001 en IA.
- Perea, Roberto. “INSITE94”, *El Financiero* (México), 10 de septiembre de 1994 en IA.
- Plagens, Peter. “Sculpture made to border”, *Newsweek*, 31 de octubre de 1994 en IA.
- Redacción Zeta, “En la pobreza, viven familias en La Nueva Esperanza”, *Zeta* (Tijuana), 29 octubre, 2018.
- Reyna, Juan. “Insite2000 desde la voz pública”, *El Frontera* (México), 18 de marzo del 2001 en IA.
- “Río Tijuana, un proyecto ambicioso”, *El informador* (México), 25 de abril de 1976 en HNDM.
- Rivera Delgado, José Gabriel. “Ciudad Industrial Otay”, *El Mexicano* (México), 6 de abril de 2002 en Archivo Histórico de Tijuana (AHT), fondo archivo vertical, exp. 4.239.

- Rivemar de Perrin, Guadalupe. “Michael Krichman habla en entrevista de InSITE 2000”, *El Mexicano* (México), 19 de noviembre de 1999 en IA.
- Ruíz, Blanca. “Cabalga el arte la frontera”, *Reforma* (México), 26 de septiembre de 1997 en IA.
- “Acerca la cultura a México y EU”, *Reforma* (México), 27 de septiembre de 1997 en IA.
- “Promoverán en inSITE2000 mayor interacción pública”, *Reforma* (México), 27 de abril de 1999 en IA.
- Saavedra, Rafael. “Tijuana makes me happy”, *Nexos* (México) 1 de noviembre de 2004, p: 2.
- Sánchez, Jeanette. “InSITE 2000. Convivencia artística en la frontera”, *Reforma* (México), 12 de octubre de 2001, en IA.
- Sánchez, Leticia. “Consolida ‘inSITE’ relación bilateral”, *Reforma* (México), miércoles 30 de julio de 1997 en IA.
- Schafer, Sara. “The World’s New Cultural Meccas”, *Newsweek* (Estados Unidos), septiembre, 2002.
- Springer, José Manuel. “Se apodera el arte de las calles”, *Reforma* (México), 23 de septiembre de 1994 en IA.
- “Destruyen obras de inSITE”, *Reforma* (México), 24 de septiembre de 1994 en IA.
- “Art in the time of cholera”, *Artsmart* (Estados Unidos), diciembre de 1994 en IA.
- “Espejo de dos ciudades”, *Replica 21* (México) 12 de mayo del 2000 en IA.
- “Arte sin fronteras”, *Reforma* (México), 29 de octubre del 2000.
- Steinmetz, Klaus. “Teoría de la hormiga”, *Art Nexus*, (Bogotá), enero-marzo 1995 en IA.
- Stone, Melinda. “Popotla and the movie maquiladora”, *Public Art Review*, Primavera-Verano, 1998 en IA.
- “The Museum of Contemporary Art”, *San Diego Daily Transcript* (Estados Unidos), septiembre 23 de 1994 en IA.
- “Tijuana no puede quedarse estancada solamente por causas de sentimentalismo”, *El Heraldo*, (México), 11 de marzo de 1980.

- Turegano, Preston. "9 groups share \$700,000 in NEA grants", *The San Diego Union Tribune* (Estados Unidos), 7 de abril de 1997 en IA.

- Wagner, Sandra. "Artists explore the Tijuana – San Diego border", *Sculpture* (Estados Unidos), Vol. 17 núm. 2, febrero de 1998 en IA.

----- "inSITE2000", *Camera Austria* (Austria), 4 de Julio del 2001 en IA.

- Wario, Bertha. "inSITE: el arte sin límites", *El Norte* (Monterrey), miércoles 29 de abril de 1998 en IA.

- "Un espacio abierto al arte", *Geomundo* (México), Noviembre de 1997 en IA.

- **Revistas**

- Abenshushan, Vivian. "John Cage: Partir de cero", *Replicante* núm. 10, Vol. III (Febrero a abril 2007) pp: 78-80.

- Albarrán Samaniego, Arturo. "1921, el año de la India Bonita. La apertura del discurso indigenista en El Universal", *Artelogie* (Francia), núm. 12, (septiembre 2018), pp: 215-232.

- Alfonso Guzmán, Sergio Rommel. "Estéticas en la frontera", *Replicante* núm. 5, año II (noviembre 2005- enero 2006).

- Barrera Bassols, Dalia. "Informe Tijuana: mito y realidad. Condiciones de vida de la población trabajadora en Tijuana, Baja California", *Cuadernos Políticos*, número 26, México, (octubre-diciembre, 1980), pp. 90-101.

- Berelowitz, Jo-Anne. "The spaces of home in Chicano and Latino representations of the San Diego – Tijuana borderlands (1968-2002)". *Environment and Planning D: Society and Space* (2005), vol. 23, pp: 323-350.

- Bishop, Claire. "Antagonismo y Estética Relacional", *Octubre*, núm. 110 Otoño (2004), pp 51-79.

- Bonet, Rubén. "Urbanismo unitario: la concepción situacionista del espacio urbano", *Replicante* núm. 7, Vol. II (mayo a julio 2006).

- Bois, Yve-Alain, Lockhart, Kimball y Crimp, Douglas. "The Scultural Opaque", *SubStance*, Vol. 10, núm. 2: The Thing USA: Views of American Objects (1981).

- Bryant, Levi R. "Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art", *AM Journal of Art and Media Studies*, No 5 (2014): núm. 5, (Abril 2014) - Topic of Issue: New Materialism and Art, pp: 21-32.
- Burke, Peter. "Context in Context", *Common Knowledge*, Vol. 8, núm. 1, Invierno 2002, pp. 152-177.
- Bustamante, Jorge A. "El Programa Fronterizo de Maquiladoras: Observaciones para una evaluación", *Foro Internacional*, Vol. XVI, 2 (62) (octubre-diciembre, 1975), pp: 183-204.
- Canalización y urbanización del cauce del Río Tijuana. *Boletín de la sociedad mexicana de geografía y estadística*. Tomo CXX, México, (1975).
- Castellanos, Polo. "Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano" *Archipiélago*, Vol. 17, núm. 64 (2009, Abril – Junio) pp: 59-62.
- Collins, Bradford R. "Life Magazine and the Abstract Expressionist, 1948-1951: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise", en *The Art Bulletin*, LXXIII, junio de 1991, p: 283-308.
- Crimp, Douglas. "Richard Serra: Sculpture Exceeded", *October* Vol. 18 (Otoño, 1981).
- de la Lastra, Pablo Domenech. "Cruzando el cuerpo. Dispositivos de frontera y procesos de subjetivación", *Daimon*. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5 (España, 2016), 667-677.
- Deutsche, Rosalyn y Ryan, Cara Gendel. "The Fine Art of Gentrification", *October* (Estados Unidos), Vol. 31 (Invierno 1984), pp: 91-111.
- Eco, Umberto. "El museo en el tercer milenio", *Revista de Occidente*, pp: 290-291 (España, 2005).
- Enwezor, Okwui. "Gabriel Orozco. Silencios infinitos", *Atlántica* núm. 17, (1997), pp: 20-30.
- Espíndola Hernández, Monserrat. "El Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones: reflejo de la identidad nacional mexicana", *Meyibó*, Año 10, núm. 19. Enero-Junio de 2020, pp: 75-119.
- Foster, Hal. "Contra el pluralismo", *La Gaceta de Cuba, LaHabana, n° 5, septiembre-octubre del 2000*, pp. 34-39.
- Gibson, Eric. "Public Art and the Public Realm", *Sculpture*, Vol. 7, núm. 1 (enero/febrero 1988).
- Hernández Vicencio, Tania. "Los empresarios tijuanaenses: evolución y vínculo con el poder político", *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 1, (enero-marzo, 2004), México.
- Herzog, Lawrence A. "City Profile: Tijuana", *Cities*, Vol. 2, núm. 4, Noviembre (1985).

- Hiernaux, Daniel. “La Producción del Espacio Urbano: Entre materialidad y subjetividad”, *Revista Científica de Estudios Urbano Regionales Hatsö Hnini*, Año 1, núm. 1, Abril/Septiembre (2019), pp: 1-14
- Higinio, Polo. “París- Nueva York: Abstracción y Guerra Fría”. *El Viejo topo*, Nº. 241, (2008), pp: 74-83.
- Hoesterey, Ingeborg. “Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic”, *The Centennial Review*, Vol. 39, núm. 3 (Invierno 1995), pp: 493-510.
- Hollander, John. “Hopper and the Figure of Room”, *Art Journal*, Vol. 41, núm. 2, (1981), pp. 155-160.
- Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- Kopinak, Kathryn y Barajas, María del Rocío. “Too Close for Comfort? The Proximity of Industrial Hazardous Wastes to Local Population in Tijuana, Baja California”, *Journal of Environment and Development II*, núm. 3, 2002.
- Marín, Lilia. “Las instituciones culturales de Baja California”, *Cultura Norte (México)*, año 8, núm. 35, (verano 1995), pp: 30-34.
- Marzo, Jorge Luis. “Arte, política, economía”, *Replicante* núm. 5, año II (noviembre 2005- enero 2006).
- McGill, Douglas C. “Sculpture Goes Public”, *New York Times* (Estados Unidos), 27 abril de 1986.
- Montezemolo, Fiamma. “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad Diálogo con Néstor García Canclini”, *Alteridades*: núm. 38 (2009), pp: 143-154.
- Plattner, Stuart. “A most ingenious paradox: the market for contemporary fine art”, *American Anthropologist*, vol. 100, núm. 2, (junio de 1998).
- Piñera Ramírez, David, Espinoza Meléndez, Pedro y Sánchez Vega, Pahola. “Catedral de Tijuana Las vicisitudes de la catedral de Tijuana: sus orígenes como pequeño templo de madera”. *Letras Históricas* E-ISSN: 2448-8372, 22 (2019).
- Potts, Alex. “Installation and Sculpture”, *Oxford Art Journal* (Estados Unidos), febrero 24 del 2001, pp: 5-24.
- Ruiz Ríos, Rogelio E., “Tijuana. La frontera conspiciencia y el comienzo de la patria”, *Revista LiminaR.*, año 7, vol. VII, núm. 2, diciembre de 2009, pp: 131-151.

- Samaniego-López, Marco Antonio. “Tijuana, una ciudad en constante proceso de gentrificación”, *Boletín Científico Sapiens Research*. Vol. 8, núm. 1 (jun. 2018), 117-128.
- Sarabia Quiroz, Leobardo. “De la leyenda negra a la ciudad múltiple y compleja”, *Cultura Norte* (México), Año 1, Vol. 1, núm. 4, (febrero-abril 1988).
- Serra, Richard. “Tilted Arc Destroyed,” *Art in America*, vol. 77, núm. 5 (Mayo 1989).p: 34–47.
- Steinberg, Leo. “El arte contemporáneo y la incomodidad del público”, *Otra Parte*, núm. 2, Otoño 2004.
- Stevens, Quentin, Franck, Karen A. y Fazakerley, Ruth. “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic”, *The Journal of Architecture*, Vol. 17, núm. 6 (2012), pp: 951-972.
- Taylor Hansen, Lawrence Douglas. “Los orígenes de la industria maquiladora en México”, *Comercio Exterior*, Vol. 53, núm. 11, noviembre de 2003, pp: 1045-1056.
- Young, James E. “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”, *Critical Inquiry*, Vol. 18, núm. 2 (Invierno, 1992), pp: 276-277.

## **Fuentes secundarias**

- **Libros**

- Acuña Borbolla, Francisco Manuel y Villacorta Lacave, Mario Ortiz (eds.), *Tijuana: senderos en el tiempo*, 1. Ed. (Tijuana, Baja California: XVIII Ayuntamiento de Tijuana, 2006).
- Adelman, Bob, Spiegelman, Art y Merkin, Richard. *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies* (New York; London: Simon & Schuster, 2004).
- Adorno, Theodor W. *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1983).
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001).
- *El hombre sin contenido* (Barcelona: Áltera, 2008).
- Alegría Olazábal, Tito. *Metrópolis transfronteriza: revisión de la hipótesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos*, 1. ed, Estudios urbanos serie (San Antonio del Mar, Tijuana, B.C. : México: Colegio de la Frontera Norte ; Miguel Ángel Porrúa, 2009).
- *Legalizando la ciudad: asentamientos informales y procesos de regularización en Tijuana* (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2005).

- Amaya González, Rubén. *Memoria del Gobierno del Estado sobre la evacuación de los residentes del Río Tijuana*, (Mexicali: Gobierno del Estado de Baja California, 1955).
- Ankersmit, Frank. *La experiencia histórica sublime* (México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2010).
- Argudín, Luis. *La espiral y el tiempo: juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, Colección espiral (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008).
- Arozamena, Alejandro. (ed.), *El arte no es la política, la política no es el arte: despertar de la historia: ed. Alejandro Arozamena*, Brumaria 34 (Madrid: Brumaria, 2014).
- Babb, Sarah L. *Proyecto: México : los economistas del nacionalismo al neoliberalismo* (México: Fondo de cultura económica, 2003).
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, (México, Fondo de Cultura Económica, 2020).
- Barajas, María del Rosio (ed.), *Cuatro décadas del modelo maquilador en el norte de México* (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009).
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras* (Madrid: Siglo Veintiuno, 2012).
- Bhabha, Hommi. *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002).
- Benavides, Rubén G. *Blancos móviles* (Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California: Instituto de Cultura de Baja California : Fundación Pedro F. Pérez y Ramírez, 2008).
- Bermúdez, Antonio J. *El rescate del mercado fronterizo. Una obra de servicio de México* (México, Ediciones Eufesa, 1966).
- Berumen, Humberto Félix. *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*, 1. Ed. (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte: Librería El Día, 2003).
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*, Reprinting of the ed. 2005 (London: Tate Publ, 2012).
- Blanco, Paloma y A.F.R.I.K.A. Gruppe, (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 1. ed (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).
- Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys* (Barcelona: Ed. del Serbal, 1999).

- Bonada Chavarría, Alejandro. *Repercusiones ambientales en Tijuana durante el crecimiento industrial 1937-1980: una aproximación desde la historia ambiental* (La Paz, Baja California Sur: Gobierno del Estado de Baja California Sur, Secretaría de Cultura, Archivo Histórico Pablo L. Martínez, 2016).
- Bottomore, Thomas Burton, *Early Writtings*. (Nueva York: McGraw-Hill, 1964).
- Bryant, Levi R. *Onto-cartography: an ontology of machines and media*, Speculative realism (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014).
- Buchloh, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Tres Cantos: Akal, 2004).
- Buck-Morss, Susan, et al., (eds). *inSITE97: Private Time in Public Space: San Diego, Tijuana* (San Diego, San Ysidro, CA: Installation Gallery ; Distributed by Trucatiche, 1998).
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde, Theory and History of Literature*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- Burke, Peter. *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture* (Budapest ; New York: Central European University Press, 2016).
- Buren, Daniel. "Critical Limits" (1970), en *Five Texts* (New York: John Weber Gallery, 1974).
- Bussagli, Marco y Solà Maset, Rosa. *Atlas ilustrado de arquitectura*. (España: Susaeta, 2004).
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, 2. ed (Madrid: Tecnos, 2003).
- Camus, Albert. *El extranjero*. (Madrid: Alianza Editorial, 2015).
- Canclini, Néstor García, Valenzuela Arce, José Manuel. *Intromisiones compartidas. Arte y sociedad en la frontera México/Estados Unidos* (CONACULTA, Tijuana, 2000).
- Castellanos Everardo, Milton. *Del Grijalva al Colorado. Recuerdos y vivencias de un político*. (Mexicali, UABC, 1994).
- Castro-Gómez, Santiago. *La poscolonialidad explicada a los niños* (Popayán: Universidad del Cauca, 2005).
- Catálogo inSITE94 (San Diego: Installation Gallery, 1994).

- Chattopadhyay, Swati, White, Jeremy (eds). *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture* (New York: Routledge, 2019).
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza editorial, 2019).
- Crimp, Douglas. *On the Museums Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993).
- *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (Madrid: Akal, 2005).
- Crow, Thomas E. *El esplendor de los sesenta* (Madrid: Akal, 2001).
- *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal, 2002).
- Cruz Porchini, Dafne et al., (eds.). *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).
- Cuenca, Carmen Michael Krichman, Michael. “inSITE”, *Intercambio de experiencias en el Arte Contemporáneo. Crónicas, Controversias y Puentes, Primer Simposio Internacional de Arte Contemporáneo* (México: Conaculta, 2002),
- Danto, Arthur C. *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós, 2013).
- *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, First Princeton classics edition, The A.W. Mellon lectures in the fine arts 1995 (New Jersey: Princeton University Press, 2014).
- Dear, Michael y Leclerc, Gustavo. *Postborder City* (Londres, Routledge, 2003).
- Debroise, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano: ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, Primera edición, Colección Debate Contemporáneo (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, A.C, 2018).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001).
- Deloche, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes* (Asturias: TREA, 2003).
- Derrida, Jacques. *Seminario la bestia y el soberano: v.I* (2001-2002). (Buenos Aires: Manantial, 2010).
- *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 2013).

- Descartes, René. *Discurso del método* (Madrid: Tecnos, 2008).
- Deutsche, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*, Graham Foundation/MIT Press series in contemporary architectural discourse (Chicago: Cambridge, Mass: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts ; MIT Press, 1996).
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: Univ. of California Press).
- de Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 2002).
- Díaz Ordaz, Gustavo. *Primer Informe de Gobierno*, (México, Ediciones del Centro de Estudios Nacionales, 1965), pp: 15-16.
- Duchamp, Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, (Londres: Thames and Hudson, 1975).
- Eliot, Thomas Stearns. *Ensayos escogidos* (México: UNAM, Programa Editorial, 2000).
- ERRE, Marcos Ramírez, Sanromán, Lucia y García Núñez, César (eds). *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011).
- Escalante Gonzalbo, Fernando. *Historia mínima del neoliberalismo*, (México: El Colegio de México, 2015).
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, (México: Alianza, 2014).
- Foster, Hal. *Recodings: art, spectacle, cultural politics*, (Port Townsend, Wash: Bay Press, 1985).
- *La posmodernidad*, 1. ed. (Barcelona: Ed. Kairós, 1985).
- *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Wash: Bay press, 1987).
- *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal Ediciones, 2001)
- *Art since 1900*, 2nd ed. (Nueva York: Thames & Hudson, 2011).
- *El Complejo arte-arquitectura* (Madrid: Turner, 2013).
- *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*, (España, Akal, 2017).
- Fried, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

- Friedberg, Anne. *The virtual window: from Alberti to Microsoft* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2006).
- Gabriel, Markus. *The Power of Art* (Cambridge: Polity, 2020).
- Garbuno Aviña, Eugenio. *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).
- García Canclini, Néstor, Safa Barraza, Patricia y Grobet, Lourdes. *Tijuana: la casa de toda la gente*, 1. ed (México: INAH-ENAH: Programa Cultural de las Fronteras: UAM-Iztapalapa: Conaculta, 1989).
- Garduño, Everardo (ed.), *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California* (UABC, Mexicali, 2006).
- Geertz, Clifford. *La Interpretación de las culturas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992).
- Geografía e Informática (México) Instituto Nacional de Estadística, *El ABC de la estadística de la industria maquiladora de exportación*. (Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2001).
- Gobierno del Estado de Baja California, *Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana*, 1984.
- Gobierno del Estado de Baja California, *Plan de Desarrollo Urbano de Tijuana*, 1990-1992.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres* (México, Universidad Autónoma de México, 2009).
- Gottdiener, Mark y Lagopoulos, Alexandros (eds.), *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* (Nueva York: Columbia University Press, 1986).
- Gray, John. *False Dawn: The Delusions of Global Capitalism*, New ed (London: Granta, 2009).
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura* (Barcelona: G. Gili, 1979).
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, (Buenos Aires, Caja Editora Negra: 2016).
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (México: Universidad Iberoamericana, 2005).

- *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico* (España: Escolar y Mayo Editoriales, 2010).
- *Después de 1945. La latencia como origen del presente* (México: Universidad Iberoamericana, 2015).
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases* (México: Siglo Veintiuno, 2005).
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2018).
- *Hiperculturalidad: cultura y globalización*, (Barcelona, Herder, 2019).
- *Hegel y el poder. Un ensayo sobre la amabilidad*, (España: Herder, 2019).
- *El aroma del tiempo* (Barcelona: Herder, 2019).
- *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2020).
- *La desaparición de los rituales: una topología del presente*, (Barcelona: Herder, 2020).
- Harman, Graham. *Art and objects* (Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2020).
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo* (México: Universidad Iberoamericana, 2007).
- Harvey, David A. *Spaces of Hope* (Edinburgh: Edinburgh university press, 2000).
- *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2004).
- *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Ediciones Akal, 2015).
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* (Barcelona: Editorial Labor, 1985).
- Heidegger, Martin. *Building, dwelling, thinking en Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter, (Nueva York: Harper Colophon Books, 1971).
- *Arte y poesía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1978).
- Hernández Gómez, Emilio y Rabelo Ramírez, Jocelyne. *Segregación socioespacial y distribución del ingreso en el área urbana de Tijuana, Baja California, México (1990-2000)* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2009).

- Hernández Tirado, Humberto. *Testimonio de un Hombre* [entrevista a Milton Castellanos] (Tijuana: Litografía Limón, 1983).
- Hiernaux, Daniel. *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana*. (México: Centro de Ecodesarrollo, 1986).
- Hobsbawm, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, (Barcelona: Critica, 1999).
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo, filosofía e historia* (Buenos Aires: Hidalgo, 2002).
- Iglesias Prieto, Norma. *Beautiful Flowers of the Maquiladora: Life Histories of Women Workers in Tijuana*, 1st University of Texas Press ed, Translations from Latin America Series (Austin: University of Texas Press, Institute of Latin American Studies, 1997).
- Jacob, Mary Jane y Sánchez, Osvaldo (eds.), *Insite 2000 - 2001: parajes fugitivos* (San Diego: Installation Gallery, 2002).
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007).
- *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* (Buenos Aires: Paidós, 2009).
- Jiménez Beltrán, David. *The Agua Caliente story: remembering Mexico's legendary racetrack* (Lexington: Lanham, MD: Eclipse Press, 2004).
- Jiménez-Blanco, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Ed. Cátedra, 2014).
- Juanes, Jorge. *Más allá del arte conceptual*, 1. Ed. La centena Ensayo (México: Ed. Sin Nombre, 2002).
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, (Buenos Aires: Losada, 2005).
- *¿Qué es la Ilustración?* (Argentina: Terramar Ediciones, 2008).
- Kaprow, Allan. *La educación del des-artista* (Madrid: Ediciones Árdora, 2007).
- *Ensayo sin título y otros happenings* (México.: Tumbona Ediciones, 2013).

- Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. (Florence: Taylor and Francis, 2013).
- Kelley, Jeff (ed.). *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- Krauss, Rosalind E. y Broodthaers, Marcel. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, 31st of the Walter Neurath memorial lectures (New York: Thames & Hudson, 2000).
- *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 2015).
- Kun, Josh, Montezemolo, Fiamma (eds.) *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border* (Durham & London: Duke University Press, 2012).
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*, (México: Tusquets, 2015).
- Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002).
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013).
- Lemus, Rafael. *Breve Historia del Neoliberalismo. Poder y Cultura en México*, (México, Penguin Random House, 2020).
- Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder Ed, 2006).
- Lippard, Lucy. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society* (Nueva York: New York Press, 1997).
- *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).
- Mack, Arien (Ed.). *Home: A place in the world* (Nueva York: New York University Press, 1993).
- Maldonado Sáñez, Braulio. *Baja California: comentarios políticos y otras obras selectas*, (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Investigaciones Históricas, 2006).
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional* (México: Austral, 2021).
- Matta-Clark, Gordon. *Entrevistas* (Barcelona: Puente Editores, 2020).

- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. (Barcelona: Edic. del Cotal, 1978).
- Martínez Martínez, Daniel y Cemex, S.A. de C.V, (eds.), *XVIII Premio Obras CEMEX*, 1. Ed. (Premio Obras CEMEX, Monterrey: CEMEX ; Arquine, 2010).
- McCrossen, Alexis (ed.). *Land of Necessity: Consumer Culture in the United States–Mexico Borderlands* (Duke University Press, 2009).
- McTighe, Monica E. *Framed spaces: photography and memory in contemporary installation art*, Interfaces: studies in visual culture (Hanover: Dartmouth College Press, 2012).
- Méndez Medina, Diana Lizbeth y Gruel Sánchez, Víctor Manuel (coordinación). *Mensajes desde la frontera México-Estados Unidos. Reflexiones históricas sobre el turismo y la cultura nacional, 1927-1945* (Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2021).
- Mersch, Dieter (eds.). *Aesthetic Theory*, Think Art Series (Zurich: Diaphanes, 2019).
- Meyer-Hermann, Eva, et al., (eds.). *Allan Kaprow--art as life* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).
- Meza, Aurelio. *Sobre vivir Tijuana: textos mutantes fronterizos*, Literatura CE 2015 (Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015).
- Montezemolo, Fiamma, Peralta, Rene y Yépez, Heriberto (eds.), *Aquí es Tijuana!* (London: Black Dog Pub, 2006).
- Mora, Martín. *La identidad transhumana: artefacto, errancia y transtierro como personajes liminales* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2003).
- Moreno Fernández, Francisco. *Diccionario de anglicismos del español estadounidense* (Estados Unidos: Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University, 2019).
- Morgan, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal, 2003).
- Morrissey, Katherine G. y Warner, John-Michael H. *Border Spaces: Visualizing the U.S.-Mexico Frontera* (University of Arizona Press, 2018).
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1938).
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (Madrid: Akal, 1996).
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Blume, 1975).

- Ochoa Palacios, Pedro y Centro Cultural Tijuana, (eds.), *Centro Cultural Tijuana: en el centro de la cultura*, 1. ed (Tijuana: Compañía Operadora del Centro Cultural y Turístico de Tijuana, 1994).
- O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Expanded ed (Berkeley: University of California Press, 1999).
- Oliveras, Elena. *La cuestión del arte en el siglo XXI: nuevas perspectivas teóricas*, Primera edición (Buenos Aires: Paidós, 2019).
- *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI* (Argentina: Paidós, 2021).
- Onfray, Michel. *La escultura de sí: por una moral estética* (Madrid: Errata naturae, 2009).
- *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* (Barcelona: Anagrama, 2011).
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte* (México: Austral, 2020).
- Padilla Corona, Antonio. *El Callejón Z: huella del pasado, patrimonio urbano del presente* (Tijuana: CONACULTA, 2010).
- Padilla Zermeño, Guillermo. *Historia/Fin de siglo* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2016).
- Pallasmaa, Juhani. *Habitar* (España: Editorial Gustavo Gili, 2016).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, 3a ed (Barcelona: Seix Barral, 1990).
- Piñera Ramírez, David, et al., (eds.). *Historia de Tijuana: 1889-1989: edición conmemorativa del centenario de su fundación*, 2. Ed. (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989) Tomo I.
- *Historia de Tijuana: 1889-1989 : edición conmemorativa del centenario de su fundación* (Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas, UNAM-UABC, 1989) Tomo II.
- *Tijuana en la Historia* (México: Ediciones ILCSA, 2003).
- Platón, *Diálogos: Fedón, Fedro, Banquete* (España: Editorial Penguin, 2019).

- Poggioli, Renat. *The Theory of the Avant-Garde* (Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1968).
- PolKinhorn, Harry, Reyes, Rogelio (eds.). *Artes plásticas en la frontera México-Estados Unidos*. (Baja California, Binacional, San Diego State University-Universidad Autónoma de Baja California, 1991).
- Potts, Alex. *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist* (New Haven: Yale University Press, 2000).
- Proffitt, T. D. *Tijuana: the history of a Mexican metropolis* (San Diego: San Diego State University Press, 1994).
- Pryce, John A. *Tijuana: Urbanization in a border culture* (Indiana, University of Notre Dame, 1973).
- Rahv, Philip. *Modern Occasions* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1966).
- Ramírez ERRE, Marcos, Sanromán, Lucía y García Núñez, César (eds.). *Marcos Ramírez ERRE*, 1a. ed. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011).
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005).
- *Aesthetics and Its Discontents* (Cambridge: Polity, 2009).
- *El malestar en la estética*, (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011).
- *Disenso: ensayos sobre estética y política* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019).
- Ranfla González, Arturo y Ortega Villa, Luz María (eds.). *Procesos urbanos en Baja California: análisis, planeación y sustentabilidad*, 1. ed. (Mexicali: Ed. de la Red Nacional de Investigación Urbana, 2012).
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).
- *Teoría del Arte Contemporáneo. Una introducción* (España: Universitat Valencia, 2021).
- Reszler, André. *La estética anarquista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974).
- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, (Madrid: Visor, 1987).

- Rilke, Rainer Maria. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (Madrid: Alianza, 1997).
- Rivera Delgado, José Gabriel y Reyes Chávez, Luz María. *De la mano junto a su Tijuana. Conrado Aceves Cárdenas. 1933-2016 Memorias y recuerdos* (México: Ediciones ILSA S.A. DE C.V., 2017).
- Rosique, Roberto. *Del terciopelo negro al arte instalación: apuntes sobre las artes visuales en Tijuana*, (Tijuana: Fractal Editions, 2009).
- *De aquellos páramos sin cultura: tres décadas de artes en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual*, Primera edición (Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California; Centro Cultural Tijuana; Secretaría de Cultura, 2016).
- Rosler, Martha. *Clase Cultural: Arte y gentrificación* (Argentina, Editorial Caja Negra, 2017).
- Ruhrberg, Karl, et al. *Arte del siglo XX* (Köln: Taschen, 2012).
- Sánchez Munguía, Vicente y Riemann, Hugo (eds.), *El arroyo Alamar de Tijuana: un río urbano amenazado*, Primera edición (México: Red de Investigación Urbana, 2013).
- Sanz, Nuria. *Migración y creación: antropologías de frontera*, (UNESCO, México, 2018).
- Seamon, David (ed.). *Dwelling, Seeing and Designing: Towards a Phenomenological Ecology*, (Albany: State University of New York, 1993).
- Sennett, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Madrid: Alianza, 2010).
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica* (Madrid: Ediciones Siruela, 2019).
- Smith, Terry, Enwezor, Okwui y Condee, Nancy (eds). *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008).
- Solis, Marlene. *Trabajar y Vivir en la Frontera. Identidades laborales en las maquiladoras de Tijuana* (México, Miguel Ángel Porrúa, 2009).
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación* (Buenos Aires: Alfaguara, 1996).
- Stavenhagen, Rodolfo. *Tijuana 58. Las condiciones socioeconómicas de la población trabajadora de Tijuana*, (Tijuana, El Colef, 2017).
- Suderburg, Erika (ed). *Space, site, intervention: situating installation art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

- Thompson, John M.A. *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. (Florence: Taylor and Francis, 1992).
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Los diablitos: diez mil años de artes plásticas en Baja California* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2011).
- Tuchman, Barbara W. *La marcha de la locura. La sinrazón desde Troya hasta Vietnam*, (México, Fondo de Cultura Económica: 2018).
- Ursprung, Philip. *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (Berkeley, California: University of California Press, 2013).
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Nosotros: arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, 2012).
- Vanderwood, Paul J. *Agua Caliente, el patio de recreo de las estrellas: mafiosos, magnates y artistas de cine en el centro de esparcimiento más grande de América*, (México: El Colegio de San Luis, 2016).
- Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad* (Madrid, Akal, 2001).
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975).
- Weyergraf, Clara (ed.), *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980* (Nueva York: Hudson River Museum, 1980).
- *The Destruction of Tilted arc: documents* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991).
- Wodiczko, Krzyszto, Ferguson, Bruce, Borja-Villel, Manuel J. (eds.). *Krzysztof Wodiczko: Instruments, Projecciones, Vehicles* (Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1992).
- *Critical vehicles: writings, projects, interviews* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999).
- Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*, 1. ed (Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 2005).
- *Tijuanologias*, (México: Libros del umbral, 2006).

- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, 1. ed. Serie Culturas (Barcelona: Gedisa, 2002).

- Žižek, Slavoj. *El coraje de la desesperanza* (México: Editorial Océano, 2018).

- Zúniga Méndez, Christian. *Zona centro de Tijuana: paisaje e imaginario urbano*, Selección anual para el libro universitario 2016 (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2016).

- **Tesis**

- Cruz Porchini, Dafne. *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)* (Tesis de doctorado, UNAM, 2014).

- Espíndola Hernández, Monserrat. *Política Cultural y turismo en Tijuana: estudio sobre el Centro Cultural Tijuana y sus exposiciones, 1982-1988* (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Baja California, 2017).

- Estévez Gómez, Ruth. *Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico. Caso concreto InSite: proyecto binacional de arte público en la zona fronteriza de Tijuana-San Diego*, (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).

- Guadiana Lozano, Pablo Filemón. *El uso de la tarjeta postal: actividades turísticas y sociales en Tijuana de 1901 a 1935*, (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Baja California, 2014).

- Guerrero Valdez, Marco Vinicio. *La autoconstrucción de vivienda popular en Tijuana*. (Tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 1986).

- Suarez Ávila, Paola Virginia. *Más allá de yonkes, fronteras, desechos, narcos y cuerpos femeninos: una aproximación antropológica a la producción artística de obras visuales en Tijuana (1997-2007)*. (Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007).

- Valenzuela Arce, José Manuel. *Empapados de sereno. El movimiento urbano popular en baja california (1928-1988)*, (Tesis de maestría, el Colegio de Frontera Norte, 1991).

- **Internet**

- Insite art: <https://insiteart.org/people/carmen-campuzano>, consultado el 21 de febrero de 2021.

- Marcos Ramírez ERRE: <http://marcoserre.com/bio/?lang=es>, consultado el 23 de agosto de 2021.

- <https://mex-eua.sre.gob.mx/index.php/tlcan>, consultado 26 de septiembre de 2021.

- <https://tallerdehistoriadetecate.org/2018/10/30/proceso-de-industrializacion-en-la-frontera-norte-vaivenes-de-programas-y-vinculos-bilaterales/>, consultado 15 de agosto de 2021.

- <https://www.bu.edu/hr/policies/federal-and-state-laws/immigration-reform-and-control-act-irca/>, consultado el 25 de octubre de 2021.
- [Oecd.org:https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/broken-elevator-how-to-promote-social-mobility\\_9789264301085-en#page1](https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/broken-elevator-how-to-promote-social-mobility_9789264301085-en#page1) consultado 30 de octubre de 2021.
- Museo Palacio de Bellas Artes: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/arquitectura-del-palacio-de-bellas-artes/>, consultado el 20 de octubre de 2021.
- <https://www.fcbarcelona.es/es/club/instalaciones/camp-nou> consultado noviembre 13 de 2021.
- <https://www.krzysztofwojaczko.com/about>, consultada el 25 de febrero de 2022.
- “The informal as inspiration for rethinking urban spaces: architect Teddy Cruz shares 5 projects”, TEDBlog: <https://blog.ted.com/architect-teddy-cruz-shares-5-projects/> consultado el 3 de febrero del 2022.
- Espinoza, Ana Elena, Magdaleno, Pietro y Ponce Centro, Víctor Miguel, de Estudios Sociales y Sustentables, Tijuana, Baja California San Diego State University, San Diego, California: [http://ponce.sdsu.edu/alarca\\_arquitectura\\_sustentable\\_reporte1.html#seccion4](http://ponce.sdsu.edu/alarca_arquitectura_sustentable_reporte1.html#seccion4), consultado 16 de febrero del 2022.
- Ramos Hernández, Jorge. “Tercer informe de gobierno”, Tijuana, B.C., noviembre de 2010 en [https://www.tijuana.gob.mx/informe19\\_03/III\\_InformeTijuana.pdf](https://www.tijuana.gob.mx/informe19_03/III_InformeTijuana.pdf), consultado 12 de febrero de 2022.

- **Conferencias/entrevistas**

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?*, Conferencia dada en el curso de Filosofía Teórica llevado a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. La traducción es por Verónica Nájera.
- Badiou, Alain. “Las condiciones del arte contemporáneo” impartido en Buenos Aires, Argentina, 11 de mayo de 2013.
- Harvey, David. “La construcción social del espacio y del tiempo: Una teoría relacional”, en Simposio de Geografía Socioeconómica, llevada a cabo en la Asociación de Geógrafos Japoneses el 15 de octubre de 1994 en la Universidad de Nagoya. Nos basamos en la traducción de la Dra. Perla Zusman, con un paginado de 1-18.

- *No ficciones* – Tijuana Comprimida (Entrevista a Ingrid Hernández), 4 de agosto de 2014 en UABC Radio. Disponible en: <http://radio.uabc.mx/podcast/arte-musica-y-cultura/tijuana-comprimida>, consultada el 20 de febrero de 2022.

- **Lista de ilustraciones**

- Ilustración 1: Tarjeta postal: Línea internacional entre México y Estados Unidos (1950). I.O. Anverso: "Línea Internacional, Tijuana, B.C. MEX, MF 119", reverso: "Oficina de población que fue demolida para construir allí los trabajos de ampliación de los carriles para E.E.U.U. [sic]". Edificio de Migración en Fototeca Nacional: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A403714](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A403714) consultado el 26 de octubre de 2021.

- Ilustración 2: boceto original de *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/insite-94#proposal-540>, consultado 25 de octubre de 2020.

- Ilustración 3: Vista exterior de *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/insite-94#images540-8>, consultada 30 de octubre de 2020.

- Ilustración 4: vista desde el interior de *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE: <https://insiteart.org/people/marcos-ram%C3%ADrez-erre?edition=73#images540-5> consultada el 30 de octubre de 2020.

- Ilustración 5: vista de *Toy an horse* frente a la garita internacional San Ysidro: <https://insiteart.org/insite97#images330-2> consulta 13 de marzo de 2021.

- Ilustración 6: vista desde el interior de *Toy an horse*: <https://insiteart.org/insite97#images330-10> consultada el 14 de marzo de 2021.

- Ilustración 7: *Within and beyond the frame*, trabajo in situ. Galería John Weber, Nueva York, octubre de 1973: [http://www.piaogea.com/en/observatorio\\_paisaje\\_canarias.php](http://www.piaogea.com/en/observatorio_paisaje_canarias.php) consultada 24 de septiembre de 2021.

- Ilustración 8: Diagramas de "torpedos" de Alfred H. Barr, Jr. de la colección permanente ideal del Museo de Arte Moderno, 1941. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/) consultado 25 de septiembre de 2021.

- Ilustración 9: Jardín de Agua Caliente, Tijuana, B.C. circa. 1929: <https://dp.la/item/5b344c5a6e88ac4d0205f5a073a80341?q=Agua+caliente+tijuana>, consultado 03 de noviembre de 2021.
  
- Ilustración 10: Vista detallada del mural en el techo del Salón de Oro con representaciones de ángeles y querubines en las nubes. <https://dp.la/item/5e3f202f17b08a9b8dd71f067d94e70c?q=agua+caliente+tijuana&page=2>, consulta 1 de noviembre de 2021.
  
- Ilustración 11: *Muezzin* (1994) de Allan Kaprow: <https://insiteart.org/insite-94#images501-4>, consultado 10 de noviembre de 2021.
  
- Ilustración 12: Michael Duncan, "Straddling the great divide", Art in America (Estados Unidos), p: 53 en IA, consultado 8 de agosto de 2021.
  
- Ilustración 13: *Tilted Arc*: <https://www.wnyc.org/story/richard-serras-tilted-arc/> consultado 28 de abril de 2022.
  
- Ilustración 14: *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra: [http://artofthemooc.org/wiki/wp-content/uploads/2016/02/tilt-arc\\_3.jpg](http://artofthemooc.org/wiki/wp-content/uploads/2016/02/tilt-arc_3.jpg), consultado 20 de enero de 2022.
  
- Ilustración 15: Krzysztof Wodiczko, *Proyección de Tijuana* (2001): <https://insiteart.org/insite-2000-01>, consultado el 10 de febrero de 2022.
  
- Ilustración 16: *Proyección de Tijuana* (2001) de Krzysztof Wodiczko: <https://insiteart.org/insite-2000-01#images666-1>, consultado 10 de enero de 2022.
  
- Ilustración 17: CECUT ubicado en Zona Río: <https://www.milenio.com/cultura/el-centro-cultural-tijuana-en-portal-contigo-en-la-distancia>, consultado 28 de marzo de 2022.
  
- Ilustración 18: vista de Cartolandia junto a la nueva sede de la planta de Amazon en Tijuana. Fotografía por Ariel Ojeda en: <https://www.milenio.com/estados/amazon-abre-planta-frente-cartolandia-violenta-tijuana> consultada el 11 de febrero del 2022.
  
- Ilustración 19: Fotografía de la artista Ingrid Hernández de la serie Tijuana Comprimida (2004), <https://www.womenarts.org/2017/02/09/ingrid-hernandez-explores-the-meaning-of-home-in-the-outskirts-of-tijuana/> consultada el 20 de febrero del 2022.

- Ilustración 20: vista del Monumento a la Esperanza situado en la entrada a Tijuana del lado de Tecate y que da a Ciudad Industrial en <https://www.pinterest.com.mx/pin/497014508848567113/> consultado 13 de febrero de 2022.

- **Lista de tablas**

- Tabla 1: Corpus de análisis artístico de la tesis. Fuente: elaboración propia.

- Tabla 2: Distribución de las viviendas según el material predominante. Fuente: Dirección General de Estadística.