



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ARTE, CURADURÍA Y ARCHIVO EN INSITE_05

INFORME ESCRITO DE INVESTIGACIÓN APLICADA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

Andrea Villers Barriga

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Daniel Montero Fayad
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Dra. Helena Chávez Mac Gregor
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dra. Mónica Amieva Montañez
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción.....	4
InSite 1992-2005.....	5
Archivo InSite_05.....	13
Un modelo distinto de exposición y curaduría de prácticas de contexto.....	17
Conclusiones.....	30
Bibliografía.....	32

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la UNAM y al Posgrado en Historia del Arte por apoyar la realización de esta investigación y al CONACYT por la beca que me otorgó para llevar a cabo los estudios de maestría.

Agradezco sobre todo al tutor principal de la presente investigación, el Dr. Daniel Montero Fayad por su acompañamiento y retroalimentación constante, por su exigencia y formalidad. Agradezco también a la Dra. Mónica Amieva y la Dra. Helena Chávez McGregor por haber aceptado formar parte del comité tutor, por leer con detenimiento y dedicación este ensayo y hacerme claras y acertadas observaciones.

Al MUAC gracias porque los seminarios de Campus Expandido me brindaron herramientas teóricas muy importantes para la elaboración de este ensayo.

Gracias a todo el equipo del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, en especial a Sol Henaro, Elva Peniche, Alejandra Moreno y Carmen Lombana por su profesionalismo, apoyo y amabilidad durante los días de consulta en el archivo.

Muchas gracias a Mireida Velázquez por su apoyo en todo el proceso de la maestría.

Esta investigación se nutrió de numerosas conversaciones con profesionales y amigos. Quiero agradecer particularmente a la curadora Tania Ragasol quien compartió con entusiasmo su experiencia como co-curadora de inSite y me dio acceso al valioso archivo personal que guarda del evento. Igualmente, agradezco a Carmen Cuenca por compartir conmigo su amplia experiencia como directora ejecutiva de InSite.

Gracias a mis compañeros del campo de conocimiento en estudios curatoriales: a Jaime, Getsemaní, Luis Daniel y Catalina, por su acompañamiento y amistad. A Tania Islas por sus invaluable consejos y recomendaciones bibliográficas y por sus siempre críticos y oportunos comentarios. A mi amiga Jimena Lechuga por leer a detalle y comentar acertadamente casi todas las versiones de este ensayo. A Emiliano Cabrera por escucharme en cada parte del proceso de investigación. A mi familia por su incondicional apoyo. Y en especial gracias a Pablo Acevedo por escucharme y leerme siempre y por motivarme en todo momento.

Introducción

La presente investigación busca generar una aproximación a la manera en que la práctica artística se relaciona con la curaduría y estas con el archivo en el evento de arte inSite. Me enfocaré en la edición de 2005 –la última que se llevó a cabo en la zona fronteriza– y en particular en su componente principal *Intervenciones* y los requisitos curatoriales que se plantearon al comisionar las obras.

Me interesa mostrar cómo el archivo de inSite 2005 da cuenta de una nueva forma de enunciación del arte a principios de los años 2000 en México, una forma que presenta el arte como procesos y su exhibición como proyecto y que se enuncia desde la curaduría y su documentación en el archivo.

El equipo curatorial de inSite_05 planteó el evento con pleno conocimiento de contradicciones y problemáticas de proyectos similares, asumiendo posturas críticas y proponiendo, entre otras cosas, un complejo grupo de intermediarios que aportaron reflexiones teóricas para acompañar el trabajo de los artistas en el lugar. El resultado fue la propuesta de un nuevo modelo de práctica contextual en donde se renunciaba al objeto artístico, la museificación del espacio público urbano, la monumentalización de la frontera y otras formas de representación de las políticas del espacio; A favor de procesos largos desarrollados en residencias temporales, guiados y supervisados por un equipo curatorial, la invisibilidad parcial de las prácticas artísticas, filtradas en redes e intercambios entre personas, y su visibilidad posterior en el archivo y catálogos a través de documentación y registro audiovisual.

Cabe mencionar que no asistí ni participé en el evento entre 2003 y 2005 y el acceso que tengo a las obras dieciséis años después es principalmente a través de información creada por la propia institución: documentación en el archivo, catálogos, sitio web y entrevistas a parte del equipo¹. Más allá de la voz institucional pude revisar textos críticos y reseñas en revistas y periódicos, así como algunas publicaciones especializadas en donde se

¹ Las entrevistas se realizaron en 2018 a Tania Ragasol co-curadora de las intervenciones y a Carmen Cuenca directora ejecutiva de inSite.

hace referencia a inSite. Es por ello que en el presente ensayo me concentraré solamente en lo que reporta el archivo –organizado por inSite y en su mayoría conformado por documentación generada por ellos mismos– de la relación entre obras y discurso. Una investigación de otra naturaleza podría buscar reconstruir algunos procesos a partir de entrevistas con los creadores y colaboradores locales para intentar confrontar lo que se hizo con lo que se dijo desde otra perspectiva.

InSite 1992-2005

InSite comenzó en 1992 como un proyecto de arte público en la zona de San Diego y Tijuana, dirigido por un grupo de promotores culturales desde Installation Gallery, una organización sin fines de lucro dedicada a comisionar instalaciones en ese contexto. Dos años más tarde llegó a ser un proyecto binacional entre México y Estos Unidos², y poco tiempo después, el proyecto de arte en espacio público más importante de la región y uno de los más significativos a nivel internacional.

A diferencia de lo que se conocía como arte en la frontera en ese momento, inSite desde sus inicios promovió prácticas artísticas de contexto con un discurso crítico más individualizado, a través de obras de artistas internacionales invitados.³

² Es muy probable que esta iniciativa se haya consolidado en parte, debido a las agendas políticas del momento que presumían de apertura de fronteras e internacionalización (aunque sólo se tratara de pactos mercantiles). Razón por la cuál, muchos críticos y artistas locales vieron inSite como la versión cultural del TLC. Sin embargo, que los organizadores hayan encontrado el ambiente propicio para vincularse y conseguir financiamiento en ambos países, no quiere decir que se tratara de un proyecto manejado únicamente por intereses políticos. Durante más de una década, inSite logró mantener una dirección más o menos autónoma, con reflexiones internas serias sobre arte público en un espacio con características y problemáticas muy específicas. Ver: Estévez, Ruth “Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico. Caso concreto: inSITE, proyecto binacional de arte público en la zona fronteriza de Tijuana y San Diego” (UNAM: 2005)

³ Tal y como apunta Ruth Estévez en su tesis, inSite buscó hablar de la frontera sin la frontera, para evitar la monumentalización de la violencia y otros discursos trágicos, comunes en el arte fronterizo hasta entonces.

Con cada edición, el evento se fue transformando en relación al formato de las piezas y proyectos de artistas: pasando de instalaciones y obras para sitio específico a proyectos de investigación en espacio público y procesos o prácticas de colaboración. A su vez, el acercamiento a la idea de lo público pasó de un entendimiento del espacio como escenario, al acto de integrar procesos artísticos en acciones contextuales con participantes locales. Estas transformaciones ocurridas en cada una de sus versiones, advierten no sólo de la historia interna de inSite, sino de la propia historia del arte público en el contexto del arte contemporáneo.

Como una especie de prólogo para el proyecto posterior, **inSite 92** buscó incentivar las prácticas contemporáneas en la zona con la ubicación de instalaciones en San Diego y algunas en Tijuana. En el **94** ya como evento binacional, aunque sin un marco curatorial definido, los organizadores se propusieron mapear el territorio. «Por primera vez, en arte, se declaraba a la frontera como una topografía crítica del capitalismo neoliberal»⁴. El esquema de trabajo consistió en que cada institución o espacio participante dirigía sus propios proyectos, haciéndose cargo tanto de la invitación de los artistas como de la gestión y producción de las piezas. Los artistas trabajaron casi todos con instalaciones en espacios públicos o en museos. Durante los meses en que la exposición se hacía pública, se realizaron recorridos tipo *tour* de un lugar de la frontera a otro, pasando por los lugares donde estaban ubicadas las piezas. Los medios destacaron, entre otras, las obras *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE y *The middle of the road* de Silvia Gruner.

En **1997** se creó por primera vez un equipo curatorial integrado por Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard, quienes trabajaron la propuesta teórica e invitaron a artistas a desarrollar arte público en la zona entendido como «ámbito de experimentación crítica». Es decir que más allá de la noción de instalaciones y obras de arte en sitio específico, se fomentaría la investigación en el espacio «como tema a explorarse y

Ver: Estévez, Ruth “Investigación sobre obra en espacio público de sitio específico. Caso concreto: inSITE, proyecto binacional de arte público en la zona fronteriza de Tijuana y San Diego” (UNAM: 2005)

⁴ “Historia inSite”, inSite, Revisado en octubre 2018 <http://insite.org.mx/wp/insite/>

no solo como espacio para ubicar la obra».⁵ Para ello, en esta edición se establecieron las residencias para artistas y curadores, un programa que caracterizará inSite de ese año en adelante. Algunos de los proyectos más destacados fueron la oficinas turísticas de Melanie Smith el discurso inaugural de Andrea Fraser, *Toy n horse* de ERRE o *The Loop* de Francis Alys.

El cambio de gobierno en México y la disminución de los recursos federales para cultura, disminuyó la participación de actores institucionales en **InSite00**. La curaduría estuvo a cargo de Susan Buck-Morss, Osvaldo Sánchez y nuevamente Ivo Mesquita y Sally Yard. «Un progreso decisivo en esta edición fue la solidez intelectual y la voluntad experimental y política que animó la convocatoria curatorial.»⁶ A su vez, las obras se caracterizaron por su desmaterialización y por performances que podrían pasar por acciones cotidianas. Siguiendo la lógica de algunas piezas realizadas en 1997 como *The Loop* de Alys, en el 2000 los curadores intentaron romper con la ya entonces típica forma de operar en las grandes exposiciones y bienales, donde la ciudad es utilizada como escaparate y galería a gran escala –la siguiente edición subrayó este punto de forma mucho más explícita–. Propusieron, en cambio, la idea de laboratorio en la cual el proceso tendría mayor importancia que los objetos. Con ello además, se buscaba que el público dejara de ser espectador y, en cambio, era invitado a ser co-investigador tal y como fue señalado en la declaración curatorial «más que entrar en espacio público, las obras de artistas lo reconfiguran».⁷ Asimismo, se llevó a cabo un programa sólido de conversaciones distribuido en los cinco meses de duración que tuvo el evento público. En esta edición se presentaron algunas de las obras más paradigmáticas de inSite como la de Carlos Amorales *The invisible man (my way)* en la que se presentó el luchador Amorales, el alter ego del artista, en Tijuana y en San Diego de maneras muy distintas según el contexto; *The rules of the game* de Gustavo Artigas, un partido de basquetbol y de futbol simultáneos jugados en

⁵ Michael Krichman y Carmen Cuenca “Prefacio”, en inSITE97 *Tiempo privado en espacio público*, ed. Sally Yard (San Diego, Installation gallery, 1998), 8.

⁶ “Historia inSite”, inSite, Revisado en octubre 2018 <http://insite.org.mx/wp/insite/>

⁷ Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez, Sally Yard “Fugitive sites.” En *Situations*, ed. Claire Doherty (Cambridge, MIT Press, 2009), 207.

la misma cancha con dos equipos de Tijuana y dos de San Diego; Y *Proyección en Tijuana* del artista Krzysztof Wodiczko en colaboración con mujeres trabajadoras de maquilas en Tijuana, quienes denunciaron situaciones de violencia en una proyección monumental en la fachada del Centro Cultural Tijuana, CECUT.

InSite05 se presentó como la edición más ambiciosa y la más destacada curatorialmente. Estuvo dividida en cuatro programas que se desarrollaron en dos años entre 2003 y 2005: *Conversaciones*, una serie de conferencias y diálogos con teóricos, curadores, artistas, arquitectos y urbanistas⁸; *Intervenciones*, el eje principal de inSite desde sus inicios, basado en la comisión de proyectos de arte público; una *Exposición* en dos museos; y *Escenarios*, conformado a su vez por tres programas: *Ellipsis* un evento performático con piezas de arte sonoro, *Transborder Archive*, un proyecto de activación de archivos de ambos lados de la frontera y *Tijuana Calling* que consistió en la comisión de obras en línea y para ubicarse únicamente en Internet. Cada componente estuvo curado y desarrollado por profesionales distintos, bajo la dirección artística de Osvaldo Sánchez, quien también co-curó el capítulo de intervenciones junto con Tania Ragasol y Donna Colwell.

Las intervenciones en inSite_05 debían estar definidas por la co-participación, el desarrollo de procesos que no tuvieran como resultado objetos artísticos y el «compromiso político enfocado a la idea de lo público como cualidad situacional». Se desarrollaron a lo

⁸ Las conversaciones se desarrollaron en dos años y estuvieron organizadas en diálogos y conferencias con los siguientes participantes: Diálogo 1: Shuddhabrata Sengupta, Joshua Decter, David Harvey, Ute Meta Bauer, Joshua Decter, Jordan Crandall y Magali Arriola. Conferencia 1: Bruce Mau. Diálogo 2: Manuel de Landa, suely Rolnik, Yu yeon Kim, Can Bilsel, Hou Hanru. Diálogo 3: Judith Barry, Arjun Appadurai y Sally Stein. Diálogo 4: José Castillo, Peter Zellner, Raúl Cárdenas. Conferencia 2: Francesco Pellizzi. Diálogo 5: Kellie Jones, Aeronut Mik y Javier Téllez. Diálogo 6: Beth Bird, Larry Herzog, José Manuel Valenzuela y Michelle Téllez. Diálogo 7: Keller Easterling, Adriano Pedrosa, Eyal Weizman y Constance Penley. Diálogo 8: Teddy cruz, Jens Hoffmann y Roberto Tejada. Diálogo 9: Shuddhabrata Sengupta, Kyong Park y Teddy Cruz. Diálogo 10: Julie Mehretu, Sam Durant, Daniel J. Martínez. Diálogo 11: Suketu Mehta, Vasif Kortun y Steve Fagin. Diálogo 12: Alison Gingeras, Mark Bradford, Lauri Firstenberg y Derrick Crtwright. Diálogo 13: Enrique Martín—Moreno, Cuauhtémoc Medina, Gustavo Lipkau y Magali Arriola. Diálogo 13: Maarten Hajer, Mans Wrange y José Castillo.

largo de dos años en residencias temporales, con las que se buscaba que los artistas hicieran investigación y entablaran un diálogo con un grupo o colectivo específico con quienes realizarían el proyecto. «Las intervenciones tuvieron un requerimiento de no objetualidad y estuvieron dirigidas a la construcción paciente, colectiva y asociada de una experiencia.»⁹ Enfatizando la noción de relaciones para construir nuevos imaginarios políticos, se llevaron a cabo veintidós proyectos con temáticas y formatos muy diversos¹⁰, algunos de los cuales afirmaron el discurso curatorial, mientras que otros sostuvieron planteamientos alejados e incluso contradictorios a éste. El colectivo SIMPARCH, por ejemplo, con *Iniciativa de agua sucia* proponía un proyecto con utilidad inmediata; ante la falta de agua potable en la zona, los artistas construyeron plantas potabilizadoras de agua mediante luz solar que después donaron a distintas comunidades en Tijuana. Un caso donde la co-participación, el compromiso político y la creación de una experiencia se difuminaron ante la intención de utilizar parte del presupuesto otorgado para tratar de ofrecer una solución real al problema del agua. La no objetualidad en esta pieza –como en varias otras intervenciones– se leyó de cierta manera como no esteticidad: “El bajo perfil del despliegue artístico y la reducida visibilidad a escala urbana de la pieza respondieron al interés de Badgett y Lynch por mantenerse apegados a su funcionalidad básica más que a otras consideraciones estéticas.”

11

Algunas piezas como *Murphy Canyon Choir* de Althea Thauberger o *One flew over the void (Bala perdida)* de Javier Téllez consistieron en ejercicios grupales de reconocimiento y visibilidad de determinadas comunidades –pacientes psiquiátricos y esposas de militares de California– que terminaron en performances colectivos; en el caso de Téllez con el fin de mostrar las fronteras no sólo como límites geográficos y políticos sino también como barreras sociales y mentales presentes en la cotidianidad. El colectivo

⁹ Ibid

¹⁰ En inSite_05 participaron los siguientes artistas con Intervenciones: Allora & Calzadilla, Barbosa & Ricalde, Mark Bradford, Bulbo, Teddy Cruz, Christopher Ferreira, Thomas Glassford, Maurycy Gomulicki, Gonzalo Lebrija, Joao Louro, Rubens Mano, Josep-maria Martín, Itzel Martínez, Aernout Mik, Antoni Muntadas, Jose Parral, Paul Ramírez Jonas, R_Tj-SD Workshop, SIMPARCH, Javier Téllez, Althea Thauberger, Judi Wertheim, Mans Wrangle

¹¹ Osvaldo Sánchez y Donna Conwell ed., *Público situacional*, (San Diego: Installation Gallery, 2006), 153.

Bulbo problematizó las políticas de mercado internacional, migración y mercado laboral con el proyecto *La tienda de ropa*, que originalmente planteó un taller de vestido que sería registrado y televisado, sin embargo el equipo curatorial los animó a que enfocaran la propuesta en la experiencia de participación más que al registro en video. La intervención de Judi Werthein, titulada *Brinco*, buscaba mostrar las contradicciones de los tratados comerciales y la globalización de políticas económicas mediante la creación y lanzamiento de unos tenis para ser comprados en una tienda en San Diego y distribuidos gratuitamente a migrantes indocumentados en Tijuana. *Brinco* fue un proyecto controvertido y con mucho alcance en medios de comunicación no artísticos ya que los tenis contenían información y elementos que intentaban facilitar el cruce de la frontera a través del desierto, como un mapa, una brújula y una linterna. Por otro lado, hubo obras que culminaron en la presentación del registro en video de los procesos, conversaciones o trabajos colectivos como *On translation: Miedo/Fear* un video de una serie de entrevistas a diferentes personas en ambos lados de la frontera sobre la idea del miedo. Esta pieza, realizada por Antoni Muntadas contenía también un collage de imágenes del contexto y de archivo, con lo que el artista quería mostrar que el miedo es una construcción cultural que siempre conduce al ámbito político y económico de las sociedades. *Que suene la calle* y *Ciudad Recuperación* son dos video-documentales de Itzel Martínez del Cañizo realizados en colaboración con grupos vulnerables; *Ósmosis-Exceso*, una pieza en video de Aernout Mik que mezcla imágenes de basureros de coches en la zona con una grabación de ficción de una farmacia inundada; *Signos mirando al cielo* de Allora y Calzadilla, es un video que presenta textos de los sueños y deseos de distintas personas en Tijuana y en San Diego, sobre edificios ubicados cerca del aeropuerto.

Muchas de las premisas de la edición de inSite 2005 ya se habían practicado en el 2000-2001, lo que distinguió esta última fue la apuesta por la invisibilidad en las intervenciones en contraste con componentes más visibles como la exposición en museos que se realizaba por primera vez y que contradecía los planteamientos del programa principal del evento desde sus inicios: «La gestión curatorial consideraba –a contracorriente– intervenciones de bajo perfil, y una desestimación consciente del formato de exhibición y de sus públicos de arte como destinatarios masivos y principales de los

proyectos.»¹² En varias ocasiones Osvaldo Sánchez mencionó que el público sólo sería capaz de apreciar «la punta del iceberg del proyecto». Con esta idea los organizadores intentaban alejarse del formato bienal y de otros proyectos de exhibición a gran escala que estaban recibiendo muchas críticas internacionalmente. Sin embargo, es posible observar que se buscaron distintas estrategias que pudieran equilibrar la voluntad por no hacer procesos «exhibibles» y la presentación de los trabajos al público. Entre estas, *Escenarios* que fue un programa dividido por un lado, en un archivo transfronterizo curado por Ute Meta Bauer, y por otro, *Tijuana Calling* curado por Mark Tribe, que consistía en un proyecto sonoro-digital-performático basado en acciones temporales que tenían presentaciones en espacios físicos y piezas en línea. *Conversaciones*¹³ dirigido por Sally Yard, consistió en una serie de encuentros teóricos desarrollados a lo largo de los dos años de residencias y durante los meses de exposición pública. Por otro lado, se colocaron dos centros de documentación o *infoSites*, uno a cada lado de la frontera, donde se mostraban los procesos que estaban registrados en video, así como documentación y otra información que pudiera servir al público para aproximarse a los trabajos de los artistas. A pesar de esto

¹² Osvaldo Sánchez, “Señuelos” en *Público situacional*, ed. Osvaldo Sánchez y Donna Conwell (San Diego: Installation Gallery, 2006), 346

¹³ Las conversaciones estuvieron organizadas en diálogos y conferencias con los siguientes participantes: Diálogo 1: Shuddhabrata Sengupta, Joshua Decker, David Harvey, Ute Meta Bauer, Joshua Decker, Jordan Crandall y Magali Arriola. Conferencia 1: Bruce Mau. Diálogo 2: Manuel de Landa, suely Rolnik, Yu yeon Kim, Can Bilsel, Hou Hanru. Diálogo 3: Judith Barry, Arjun Appadurai y Sally Stein. Diálogo 4: José Castillo, Peter Zellner, Raúl Cárdenas. Conferencia 2: Francesco Pellizzi. Diálogo 5: Kellie Jones, Aeronut Mik y Javier Téllez. Diálogo 6: Beth Bird, Larry Herzog, José Manuel Valenzuela y Michelle Téllez. Diálogo 7: Keller Easterling, Adriano Pedrosa, Eyal Weizman y Constance Penley. Diálogo 8: Teddy cruz, Jens Hoffmann y Roberto Tejada. Diálogo 9: Shuddhabrata Sengupta, Kyong Park y Teddy Cruz. Diálogo 10: Julie Mehretu, Sam Durant, Daniel J. Martínez. Diálogo 11: Suketu Mehta, Vasif Kortun y Steve Fagin. Diálogo 12: Alison Gingeras, Mark Bradford, Lauri Firstenberg y Derrick Crtwright. Diálogo 13: Enrique Martín—Moreno, Cuauhtémoc Medina, Gustavo Lipkau y Magali Arriola. Diálogo 13: Maarten Hajer, Mans Wrange y José Castillo.

y debido también a que la presentación pública se realizó en un periodo de 5 meses, fue difícil apreciar y evaluar el evento en su conjunto¹⁴.

Si las intervenciones fueron proyectos procesuales de difícil acceso, la exposición *Farsites, Sitios distantes* instalada simultáneamente en el San Diego Museum of Art y el Centro Cultural Tijuana, fungió como la contraparte más visible de inSite. Llama la atención el contraste –para algunos la contradicción– que supuso incluir por primera vez una exposición en museo, a pesar de romper con las aspiraciones originales del evento. «Ciertamente esos dos componentes [exposición e intervenciones] son contradictorios: traen la experiencia de un palimpsesto que va haciéndose cada vez más frecuente en el circuito de bienales. Pero la pérdida de coherencia se compensa con el refinamiento de la realización».¹⁵ La exposición ocupó gran parte de los textos de prensa en torno a inSite y su valoración crítica se realizó en la mayoría de los casos al margen del resto de componentes, como si fuera un evento separado y con distintas aspiraciones. Lo cual es probable que haya sido así, la curaduría de la exposición estuvo a cargo de Adriano Pedrosa y aunque señale que su propuesta se realizó a partir del texto curatorial de Osvaldo Sánchez, la realidad es que no hay una relación clara entre los proyectos desarrollándose fuera de los museos y éste. Sin desacreditar la calidad de la propuesta, la presencia de la exhibición en inSite parece haber sido planeada para evitar el desinterés de patrocinadores, medios de comunicación y público. Su fortuna crítica en los medios demostraría entonces el cumplimiento de este objetivo: «el margen interpretativo resultaría más revelador si [las intervenciones] se traslada(n) a espacios más perceptibles, con propuestas más contundentes (...) El éxito de inSite, por lo menos en lo que se puede ver hasta ahora, es la exposición Sitios Distantes.»¹⁶

¹⁴ El crítico José Manuel Springer apuntó en diversos textos la problemática que trajo consigo la invisibilidad para el público: «en esta edición se decidió que el arte tuviera niveles de (in)visibilidad. Esto y el hecho de que las obras se presenten progresivamente en un periodo de 13 semanas dificulta la apreciación y evaluación del evento en su conjunto.» Ver: Jose Manuel Springer, “InSITE05”, *Réplica21*, octubre 6, 2005, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/383_springer_insite.html

¹⁵ Ibid.

¹⁶ José Manuel Springer, “InSITE_05 ¡Declaran estado de emergencia cultural en la frontera!”, *Código*, no.29, (octubre-noviembre, 2005): 26-27.

Por esta misma razón, –impedir la pérdida de interés de medios y financiamiento– tal vez se hayan aceptado, o incluso favorecido, algunos proyectos con mayor espectacularidad, algo que por otro lado habían intentado evitar en sesiones anteriores. En este sentido *One flew over the void (Bala perdida)* del artista Javier Téllez en colaboración con pacientes del Centro de Salud Mental de Mexicali fue la intervención que más repercusión tuvo en los medios de comunicación. Como una representación satírica de las tensiones de la frontera, el performance final del proceso de trabajo consistió en una llamativa presentación en playas de Tijuana en forma de carnaval, con espectáculo musical, y un desfile de los pacientes disfrazados que culminaba en el lanzamiento de David Smith, el hombre bala más famoso del mundo, a través de la frontera. Un instante que quedó registrado y publicado en la mayoría de periódicos y revistas que hablaron sobre inSite e incluso despertó interés en famosos programas de televisión del momento. A pesar de su alta visibilidad el lanzamiento permanece como el momento distintivo de la quinta edición del festival, la que paradójicamente apostaba por una mayor discreción en las prácticas.

A su vez, el único proyecto que parece haber sido trabajado por encargo y con la intención de tener un presencia física permanente –es decir sin tomar en cuenta los requisitos del resto de intervenciones–, fue *La esquina/ Jardines de Playas de Tijuana* del artista Thomas Glassford y el arquitecto José Parral, que consistió en la renovación de un espacio público a un lado de la barda fronteriza. Este proyecto motivó uno de los textos críticos más incisivos publicados en el marco de inSite, escrito por Marcela Quiroz, participante como co-curadora en la primera fase del evento. En un texto titulado *¿Cuánto dura inSite?*, la curadora pone en cuestión si la renovación de un espacio con nuevos baños y plantas –plantas que, según la autora pocas semanas después se encontraban en mal estado o muertas– realmente fortalece los códigos de convivencia y genera nuevos esquemas de asociación tal y como los organizadores esperaban de los proyectos y como es promovido por el discurso en boga¹⁷. Además, señala que a diferencia de su supuesta desestimación, el cuerpo de iceberg en realidad se mostró precisamente al público del arte, es decir a un pequeño grupo de artistas, curadores, patronos y personalidades del medio

¹⁷ Marcela Quiroz, “¿Cuánto dura inSite?”, *Tijuana Metro*, octubre 2005.

artístico, así como algunos «grupos sociales tipo» elegidos por los artistas para ser su plataforma de activación.

Archivo InSite_05

En 2010 la dirección de inSite donó una copia de su archivo institucional al MUAC, el cual desde entonces se encuentra disponible para consulta en el Centro de Documentación Arkheia¹⁸. El fondo InSite contiene en total 207 carpetas, trece cajas de documentación impresa y digital relativa a las piezas, al trabajo institucional y administrativo de cada una de las cinco ediciones, 192 DVD, diecisiete publicaciones, material publicitario y hemerografía.

La última versión es la que cuenta con mayor material resguardado, esto se debe probablemente a varias razones: por ser la edición más reciente, la más ambiciosa en cuanto a tamaño y número de proyectos, la que más presupuesto tuvo, pero sobre todo por la consciencia de la necesidad de registrar debido a la cualidad de invisibilidad que permeó el proyecto. El equipo de inSite tuvo siempre presente que la temporalidad de las obras y su desvanecimiento en procesos y flujos, impediría la aprehensión de los proyectos, por lo que implementó acciones de registro en fotografía, video, audio y textos que aseguraran su existencia de forma independiente o en conjunto en el archivo.

El fondo inSite_05 contiene documentos sobre la gestión institucional para la producción y presentación de cada proyecto. Se guardan copias de cartas e impresiones de emails con la comunicación entre artistas y curadores, directores y otros agentes involucrados, así como textos curatoriales y las propuestas enviadas por los artistas comisionados. De material audiovisual hay registro fotográfico o en video de todas las piezas y parte de los procesos. Además, las intervenciones que tuvieron como soporte los medios de comunicación y el video, se conservan en DVD en el archivo.

Existen también, muchas horas en material filmico de todas las conferencias y diálogos organizados durante los dos años del evento. Se conservan folletos y postales para

¹⁸ Otra copia exacta se encuentra en la Universidad de California en San Diego.

difusión y algunos objetos salidos de las intervenciones como los tenis del proyecto *Brinco* de Judi Werthein o los pins con el texto *Visible/Invisible* de Rubens Mano.

Uno de los contenidos más interesantes que resguarda el archivo y, que en cierta medida permite una aproximación al evento más allá de la voz institucional, es un documento con fotocopias de casi cien textos aparecidos en prensa en 2005, que hacen referencia al evento binacional desde los primeros anuncios del proyecto, pasando por la inauguración y sus distintas fases públicas. Los documentos se encuentran divididos en los que se escribieron en Estados Unidos y en México; se trata sobre todo de notas informativas y reseñas que replican el boletín de prensa junto con frases del director artístico Osvaldo Sánchez, o los directores ejecutivos Carmen Cuenca y Michael Krichman, tomadas de ruedas de prensa. En menor cantidad se encuentran textos críticos que destacan diversos temas en torno a inSite, algunas de las piezas comisionadas en la sección *Intervenciones* y la exposición *Sitios Distantes*.

Frente a la voluntad por no hacer procesos «exhibibles», llama la atención en cambio, la abundante literatura que produjo inSite para difundir y dar a conocer las obras y actividades proyectadas: textos explicativos, mapas, folletos con información de cada una de las veintidos intervenciones, documentos generados por el aparato curatorial y teóricos invitados a la sección *Conversaciones*, todo este material estaba disponible durante el evento para el público e interesados en los *infosites*. Adicionalmente, un año después de finalizar el evento se publicaron tres catálogos y se organizó el archivo en donde se integró toda esta documentación y más. En cuanto a los catálogos, uno está dedicado a la exposición, otro al proyecto de conversaciones y el tercero –el más extenso y complejo en términos de reflexiones teóricas–, a las intervenciones y proyectos en red. Es notorio el interés de la dirección de inSite por mostrar parte del archivo en los catálogos, en los que se despliegan algunos procesos no visibles o a los que la mayoría de las personas no pudieron acceder. Se incluyeron por ejemplo, fragmentos de la comunicación institucional, comentarios del público sobre la recepción de las obras, fotografías de las sesiones de trabajo y de los procesos, e incluso, casi como un acto de transparencia institucional, se metió información de los fracasos y proyectos cancelados.

Dos años antes de la fase pública de inSite_05, Carmen Cuenca y Michael Krichman, invitados por el curador Ery Cámara, participaron como conferencistas en el primer SITAC titulado “Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes”, en su ponencia apuntaron al problema de la documentación de las prácticas de contexto con el ejemplo de la pieza *Las reglas del juego* del artista Gustavo Artigas:

Fue presentado en forma de video en la Bienal de Venecia. ¿Qué significó para el público en Venecia? ¿Qué diablos podría significar? Y a nosotros nos plantea un problema que fue discutido a fondo durante las residencias de los artistas: ¿Cómo documentas proyectos como éste? ¿Cuál es el mecanismo? Se tiene un catálogo, pero no es posible mostrar por medio de fotografías la experiencia de estar en un partido y menos aún el proceso que lo antecedió, que es el meollo del proyecto. Y, en vista de esto, ¿cómo salen estos proyectos al mundo bajo distintos formatos y se presentan ante públicos que no necesariamente se pretendía alcanzar?¹⁹

Quizás la respuesta a estas preguntas fue precisamente el archivo que realizarían tres años después, un archivo que no sólo documenta la culminación de los eventos, sino que intenta hacer visible la complejidad de los procesos, las negociaciones internas y los discursos teóricos que los sustentan. La organización inSite no cuenta con una colección, como parte de su esquema de trabajo desde el inicio ha sido que terminado el evento, las obras que pertenecen a los artistas, tienen una vida propia; De manera que, muchas han formado parte de exposiciones y colecciones privadas o institucionales. Sin embargo, en las últimas ediciones, por tratarse de procesos y no de objetos, el archivo representa la única manera de acceder a los proyectos, con lo cual éste se ha vuelto una especie de colección institucional.

La autorreferencialidad del discurso desplegado en numerosos materiales de publicidad, la profusión de registro audiovisual y su establecimiento final en el archivo, dan cuenta de la documentación como única posibilidad de hacer visible los procesos y las prácticas artísticas. La desestimación de la monumentalidad a favor de procesos invisibles y

¹⁹ Carmen Cuenca y Michael Krichman “inSITE”. En *Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes*, Mariana Munguía ed (Ciudad de México, Patronato Arte Contemporáneo AC, 2002), 49.

camuflados respondían a una propuesta de un nuevo modelo de exhibición. Sin embargo, el archivo era necesario para asegurar su existencia, para que las obras pudieran continuar significando más allá del tiempo y ubicación del evento. En ese sentido, el archivo de inSite_05 aparece como un intento por aprehender los procesos y la complejidad de situaciones que se llevaron a cabo alrededor del evento, y por reunir las experiencias en un mismo lugar, con el objetivo ahora sí, de mostrar la totalidad del festival y de las acciones que se sucedieron en los distintos momentos y escenarios. Quizás la documentación no es capaz de restituir la memoria de lo que se vivió pero sí lo hace mucho más visible, incluso más que durante la propia temporalidad del programa en la frontera.

La entrega de una copia del archivo por parte de la organización al MUAC –con documentación cuidadosamente editada y catalogada–, se realizó a la par de la donación de mobiliario diseñado específicamente para su exhibición²⁰; Lo cual manifiesta que el archivo tuvo como uno de sus propósitos fundacionales servir como material para exhibición. Realizar un archivo/colección que asegurara la existencia de las obras y además poder mostrarlas en exposiciones sin la alteración del discurso desde el que se construyó, fue un objetivo que se cumplió casi inmediatamente después de la donación, con la muestra *Posición Errante / Wandering Position*, primera en realizarse en Arkheia y curada por Donna Conwell, co-curadora de las intervenciones en InSite05.

Un modelo distinto de exposición y curaduría de prácticas de contexto

El archivo de inSite manifiesta una importante transformación de las prácticas artísticas desde los años 90 y su gestión en exposiciones a principios de los años 2000 en México. Se puede decir que inSite fue el ejemplo mexicano-americano de la moda de la programación de eventos internacionales con obra y proyectos intangibles, desplegados en distintos espacios de ciudades en todo el mundo. Según Mary Jane Jacobs estos eventos constituyeron un nuevo género de exposiciones conocido como exhibiciones de sitio (*site*

²⁰ Este mobiliario ha sido utilizado para gran parte de las exposiciones del acervo documental del Muac, tal y como se acordó con dicha donación.

exhibitions)²¹, en las cuales se comisionan proyectos, que paralelamente surgieron como una nueva categoría en el arte contemporáneo. El arte de proyectos según la curadora, refiere a las prácticas post-estudio que hacen uso de las relaciones contextuales más que formales y que resultan, a veces en instalaciones y otras, en intervenciones como gestos en el espacio público, museos e instituciones. A su vez, la artista Andrea Fraser describió en 1997, los proyectos como procesos comisionados, en los que el artista invitado realiza un servicio o trabajo con comunidades específicas y que responde a necesidades determinadas externamente, como conceptos curatoriales, situaciones o condiciones de lugares concretos. Además, señaló la manera en que la proliferación del arte de proyectos respondía a la demanda realizada por la cada vez mayor presencia de curadores y exposiciones de gran escala enfocadas a un lugar determinado²².

Por su parte, Miwon Kwon en su ensayo *One place after another*, también de 1997, describió esta forma de trabajar como un modelo replicable basado en la comisión de obra de sitio específico:

El artista, generalmente trabajando por comisión es invitado por una institución artística a crear una obra configurada por el marco dado por esta. En ocasiones, se le pide entregar una propuesta, una vez aceptada, el artista entra en una relación contractual con la institución anfitriona. Posteriormente, comienzan las visitas o residencias en el espacio, la investigación del sitio, de los parámetros propuestos en la exposición, y numerosas reuniones con curadores y otros miembros del equipo que terminarán colaborando con el artista para producir la obra. El proyecto será seguramente de largo aliento y su

²¹ Mary Jane Jacob “Places with a Past”. En *Situations*, ed. Claire Doherty (Cambridge, MIT Press, 2009), 197.

²² The demand for community-based projects appeared to be related to a need by publicly funded organizations to satisfy the public service requirements of their funding agencies” “the demand for projects undertaken in response to specific curatorial concepts could be related to a need on the part of curators and their organizations to induce the “usual suspects” to produce something special in the context of the exponential expansión of contemporary art venues –and thus exhibitions– in the 1980’s, as well as of the corps of curators, swelled by the graduates of at least a half dozen new curatorial training programmes. Andrea Fraser “What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere?” En *Situations*, ed. Claire Doherty (Cambridge, MIT Press, 2009), 204.

documentación tendrá otra vida dentro del circuito del arte que a su vez alertará a otra institución para pedir un nuevo proyecto en comisión.²³

Es posible considerar a inSite como el primer evento que desarrolló este género de exposición y de arte en el contexto mexicano. Sin embargo, no sólo adoptó el exitoso esquema descrito, sino que buscó armar el propio modelo con base en reflexiones y discusiones teóricas binacionales. El rasgo de novedad de este tipo de exhibición es repetido por inSite en diversos textos posteriores al evento, aunque es señalado también por voces que no estuvieron ligadas a él: «InSite diseminó un modelo de intervención estética en lugares públicos y estableció una plataforma para otras bienales en ciudades alrededor del mundo. El modelo consistió en invitar a artistas extranjeros a hacer intervenciones *site-specific*. Este nuevo formato de exposiciones jugó un papel crucial en la transmigración del arte contemporáneo.»²⁴ En numerosas publicaciones sobre arte público posteriores al 2005, se menciona inSite como parte de la genealogía de exposiciones que comenzaron a repetirse en todo el mundo, como estrategias curatoriales de eventos basados en sitios y situaciones específicas. En la mayoría se señalan los años 60 y 70 como el inicio de estas prácticas en Europa y Estados Unidos, del programa Sculpture Projects Münster, como caso paradigmático, a las exposiciones en los 90 y la proliferación de bienales y trienales basadas en el lugar en los años 2000.²⁵ A su vez, en casi todos los textos publicados sobre inSite se dedica un espacio para relatar la historia del evento desde sus inicios en 1992. Todo ello da cuenta de la insistencia en una genealogía como recurso al intentar posicionar un formato nuevo dentro de la escena internacional.

Los primeros años del siglo XXI supusieron para México la eclosión de la internacionalización del arte contemporáneo producido en el territorio. InSite, fue parte

²³ Miwon Kwon "One place after another: Notes on site specificity", *October*, nº 80 (primavera, 1997): 100-101. (Traducción mía)

²⁴ Irmgard Emmelhainz - "Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000" *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 7 (Junio 2016): 281-305

²⁵ Véase por ejemplo la compilación *Situations* editado por Claire Doherty, con la imagen del hombre bala de la pieza de Javier Téllez en la portada. *Situations*, ed. Claire Doherty (Cambridge, MIT Press, 2009)

fundamental del engranaje institucional, que por un lado sirvió para dar a conocer artistas mexicanos a un público internacional, por otro, a traer al contexto nacional debates que estaban ocurriendo en el extranjero. Particularmente, las discusiones sobre las dimensiones del arte público en el contexto contemporáneo, que pasaron de la especificidad del sitio a «lo situacional» como red de relaciones contextuales²⁶. Con cada edición, a través de sus conferencias y simposios, presupuestos curatoriales y artísticos, inSite definió su particular idea de lo público y del arte que trabaja con el contexto. Como se ha señalado, poco a poco se fueron alejando del espacio como algo físico y del arte público como escultura, monumento o instalación de sitio específico. Hacia lo público como una red cultural y un sistema de relaciones que casi no dependen del espacio material sino de las conexiones entre personas y las condiciones sociales, económicas, políticas del lugar. Con la noción dominio público, Osvaldo Sánchez propuso «trasladar el lugar a la experiencia efímera de sujetos interactuando en flujo».

Las intervenciones de inSite también se inscribieron en la tendencia del arte como medio para producir situaciones sociales basadas en relaciones y experiencias de colaboración que desde la década de los 1990 había estado adquiriendo mayor atención en el arte contemporáneo. Si bien estas prácticas se realizan con una muy amplia gama de formatos y objetivos, la mayoría son esencialmente procesuales: no tienen como fin último la creación de un producto o bien cultural y están basadas en la participación de personas o grupos sociales. De lo anterior existe un acuerdo, sin embargo la crítica y los criterios para valorar este tipo de arte ha sido y continúa siendo objeto de debate, en donde se discuten asuntos éticos, estéticos, autorales e incluso los términos para definirlo.²⁷

²⁶ Además de los diálogos ocurridos en inSite, otros encuentros teóricos como el SITAC del 2003 problematizaron el asunto de arte público. Con el título *Arte y ciudad. Estéticas urbanas. Arte público. ¿políticas para el arte público?*, y bajo la dirección del curador Ery Cámara y también con la participación de Osvaldo Sánchez, como parte del comité asesor.

²⁷ Es posible rastrear por lo menos tres tipos de prácticas basadas en la participación social: arte relacional (Nicolás Bourriaud), Arte dialógico (Grant Kester) y Arte antagonista (Claire Bishop). El entendimiento distinto y a veces opuesto de los asuntos éticos y estéticos en cada uno demuestra la dificultad de encontrar un mismo criterio para valorar tan amplia gama de prácticas.

En el mismo sentido en que la dirección de inSite –consciente de las críticas a ciertos modelos de exhibición en boga– propuso un tipo de exposición definido entre otras cosas por su «bajo perfil», el planteamiento de las intervenciones funcionó también como una declaración de principios, a través de la cual se inscribía en la discusión sobre las prácticas de arte contextual participativo con objetivos de transformación social. Así, Osvaldo Sánchez en entrevista comentó : «It may sound ridiculous but I think art can heal society in some way.»²⁸ No obstante, la curaduría procuró que las intervenciones comisionadas se apartaran del activismo social como gestos de autor y en cambio, promovió la idea del artista como catalizador, es decir, un artista que no necesariamente hacía obras de arte sino que a través de su inmersión en una realidad concreta permitía que sucedieran cosas: el artista en inSite debía ser el facilitador de experiencias de intercambio y colaboración entre grupos disímiles con el objetivo de manifestar y construir nuevos imaginarios políticos. «Las intervenciones buscaron alejarse de esas tautologías (postconceptuales) de lo público hoy exitosas en el escenario del arte contemporáneo –capitalizadas como *merde d’artiste* y después socializadas como representaciones críticas o incluso como un amuleto «relacional» de un nuevo confín geográfico, capaz de simular la energía salvaje de aquello que aun no ha sido convertido en marca.»²⁹ El rechazo al arte visto puramente como mercancía es frecuente en los comentarios de Sánchez, así como en algunos textos críticos. Esta reacción es considerada como uno de los motivantes para desarrollar obras de bajo perfil diluidas en acciones específicas, además de que se percibió la idea de que estos acercamientos podrían ser más éticos y poéticos que el arte como producto de mercado. «Cuando hablamos de invisibilidad hablamos de aquello que se escapa a la corporativización de los acervos simbólicos y por ende a lo que reconocemos hoy como “lo público”. Lo invisible es aquello que no se inscribe en los espacios y tiempos

²⁸ Osvaldo Sanchez en Robert L. Pincus, “Transborder exhibition aims to redefine relationship between art and public,” *The San Diego Union Tribune*, agosto 21, 2005

²⁹ Sánchez, Op.cit., 349.

institucionalizados por el mercado, los ritos políticos del Estado y la industria del entretenimiento.»³⁰

Por otro lado, las residencias de artistas y curadores en la zona como medio para poder desplegar un compromiso «verdadero» y a largo plazo, apareció como justificación y garantía del involucramiento con grupos sociales. Como contraparte a la noción de artista-nómada o artista-turista –popular en bienales internacionales y fuertemente criticado por Hal Foster en *El artista como etnógrafo*–, en inSite los artistas a través de las residencias tendrían la oportunidad de conocer el contexto específico de la frontera antes de proponer su proyecto de intervención: «You can't just plunk a sculpture down anywhere. These artists have long term engagements».³¹

En los textos en prensa revisados para este ensayo se advierten varios comentarios que definen las intervenciones como proyectos al servicio de la comunidad, planeados para crear consciencia social y mejoras en la realidad cotidiana de las personas, a pesar de que estas ideas no fueron planteadas por inSite ni por los artistas, quienes en cambio se esforzaron en mostrar su rechazo a la idea de proyectos como un servicio para receptores pasivos, a favor de procesos de colaboración con un grupo de participantes activos. La presencia de estas ideas en publicaciones informativas demuestra, por un lado el afianzamiento de la concepción de arte público como arte comunitario, y por otro, la novedad de los preceptos promovidos por inSite en la zona. En ese sentido, en una nota publicada en la revista de Tijuana *Arte de Vivir*, se advierte desconcierto ante la propuesta de inSite así como una serie de prejuicios de lo que debe ser el arte en relación con la sociedad: «No entiendo inSite. No entiendo a Osvaldo Sánchez cuando habla del compromiso ético pero sin aludir para nada a la estética» —y continúa— «obligadamente, el arte puede y debe crear consciencia social, pero no es su *leit motiv*. Una obra de arte no

³⁰ Osvaldo Sánchez documento de trabajo interno *Reader*, 2003.

³¹ Michael Krichman en Melissa Barbagallo, “Border woes make for an original, avant-garde exhibition,” *Arts & Culture*, marzo 31, 2005.

necesita explicaciones ni descripciones (...) provoca emociones profundas, sean estéticas o antiestéticas».³²

Los proyectos artísticos de inSite no estuvieron exentos de la crítica de arte que valoró positiva o negativamente las obras usando criterios de utilidad, o que, por otro lado, consideraba que sólo con el paso del tiempo se podría valorar los proyectos al medir su efectividad real en el contexto. «La interrogante sobre un recorrido que se extiende 80 kilómetros (...) consiste en saber quién la ve, qué resultados tiene sobre el público local, qué impacto tiene sobre el diálogo México-Estados Unidos y sobre la producción artística de la región.»³³ El debate sobre el uso y la intencionalidad en relación al arte participativo se ha manifestado básicamente a partir de dos cuestiones: si el proyecto intenta resolver problemas sociales y se presenta como servicio útil a la sociedad, ¿por qué es necesario seguir enunciándolo como arte?, y por otro lado, si la intención del proyecto es tener incidencia real en la sociedad, ¿se debe juzgar según sus resultados y eficacia sin usar criterios estéticos? Otra de las discusiones del arte comprometido en los dosmiles fue a partir de quienes abogaban por el antagonismo y los que en cambio, preferían la colaboración. Investigadores como Grant Kester o Claire Bishop, a pesar de tener ideas encontradas en la aproximación a ciertos tipos de arte participativo, coinciden en la necesidad de buscar otros criterios de valoración que no estén enfocados en el impacto demostrable o la eficacia. El primero apunta a la calidad de la interacción, mientras que Bishop llama a enfatizar lo estético como régimen autónomo de experiencia. De manera similar, Cuauhtémoc Medina en su participación en el diálogo *Invasiones/Desplazamientos* como parte del componente de inSite *Conversaciones*, apuntó sobre el problema del escepticismo de la crítica cuando juzga las piezas desde su productividad y no como obras de arte: «necesitamos reinsertar el problema de la apariencia estética en nuestras discusiones sobre intervenciones sociales. Tenemos que hacernos cargo de que estas son

³² Yvonne V. Arballo, "Insite/05 Offside," *Arte de vivir*, (octubre 2005):11.

³³ José Manuel Springer, "Frontera Norte/ Arte vs la inmovilidad política", *La Revista*, 5 de septiembre, 2005, 54.

intervenciones estéticas y su ámbito de operación no se mide en términos de índices de productividad social»³⁴.

En otros términos, casi todos los textos publicados por y sobre inSite dedican un espacio para relatar la historia del evento desde sus inicios en 1992. Algunos destacan el contexto del momento en que inSite se hizo binacional, a la par de la firma del TLC y la fascinación por las fronteras en el discurso artístico. Para inSite05 estas narrativas sirvieron por un lado para crear su propia genealogía e historia, y por otro para mostrar la forma en que la edición 05 fue distinta a las anteriores pues como dijo Carmen Cuenca refiriéndose a una pieza realizada por Ramírez Erre en 1997: en inSite_05 “ya no habrá caballos gigantes de madera.”³⁵

En distintos materiales de difusión, entrevistas y textos críticos hay una presencia reiterada de la declaración curatorial, así como las referencias al marco conceptual y las explicaciones de Osvaldo Sánchez sobre las nociones de dominio público, flujo social, y su rechazo a las representaciones simbólicas de la frontera. Todo ello parece mostrar la necesidad de conocer los argumentos teóricos para saber desde dónde leer las piezas y poder ejercer una valoración crítica. Además, al desmarcarse de ediciones pasadas, inSite_05 se presenta como una propuesta nueva y mucho más contundente en cuanto a trabajo curatorial, de ahí que en la crítica se repitan calificativos como «la más sólida propuesta artística/curatorial del año»³⁶ o «el reto curatorial más complejo de América»³⁷.

En una entrevista más extensa, el director artístico explicó que su punto de partida surgió al darse cuenta de que el proyecto necesitaba más coherencia en términos de intercambio entre teoría y práctica, ya que había muchos artistas y críticos pensando y escribiendo en torno al dominio público sin realmente conocer lo que estaban haciendo los

³⁴ Cuauhtémoc Medina. “Invasiones/desplazamientos” (conferencia presentada en el diálogo 13 del programa *Conversaciones* de inSite05, Tijuana, 12 de noviembre, 2005)

³⁵ Carmen Cuenca en Edgar A. Hernández, “Renuncian a la monumentalidad. Apuesta inSITE al nexo social,” *Reforma*, Agosto 3, 2005.

³⁶ René Miranda, “InSite_05. Prácticas artísticas en el espacio público,” *Arte al día*, septiembre, 2005.

³⁷ “inSITE 05, known as the most complex curatorial challenge in the Americas.” Rubén Bonet, “Exhibition InSITE 05 Art practices in the public domain”, *Art Nexus*, no. 60 (Mar-abr 2006).

otros³⁸. En ese sentido, algunos textos también refieren al programa *Conversaciones*, que funcionó como marco teórico del evento, con conferencias y mesas de diálogo que se realizaron antes, durante, y como conclusión de los procesos de investigación y desarrollo de las intervenciones –a diferencia de la mayoría de exposiciones tradicionales en las que los programas públicos se realizan después de la presentación pública de las obras–.

Para el programa *Intervenciones*, además del equipo curatorial, en inSite_05 se contó con una nueva propuesta de intermediarios llamados «interlocutores», quienes fueron invitados para cuestionar y ofrecer comentarios críticos a los proyectos de los artistas. Su papel era la de «generador(es) de retroalimentación crítica, como traductor(es) ocasional de significados posibles».³⁹ Los interlocutores fueron tres profesionales dedicados a la teoría, la curaduría y la crítica de arte Joshua Decter, Beverly Adams y Ruth Auerbach, quienes a lo largo de los tres momentos de residencias, tuvieron encuentros con los artistas para debatir y comentar sus propuestas de intervención.

Lo anterior manifiesta una mayor importancia al componente teórico en exposiciones de arte. Esto se puede ver en relación a experiencias pasadas de inSite pero también a lo realizado hasta entonces en el contexto mexicano. Además y a partir de lo publicado en prensa y resguardado en el archivo, se puede deducir que la crítica de arte privilegió el trabajo de mediación curatorial en inSite_05, frente a la voz de artistas y co-participantes de los proyectos que estuvieron prácticamente ausentes en la mayoría de los textos.

Otro aspecto relacionado a la curaduría y al archivo, es el proceso de trabajo curatorial visible en distintos documentos, con los que también es posible advertir la mayor incidencia de los curadores en los proyectos en comparación con ediciones anteriores. Su labor consistió, además de seleccionar a los artistas, en aprobar las propuestas y guiar los procesos hasta su conclusión. A diferencia de los artistas que tuvieron 3 residencias

³⁸ Osvaldo Sánchez en “Osvaldo Sánchez in conversation with Aislinn Race and Roopesh Sitharan”, *Curating now*, 2005, 29-31.

³⁹ Joshua Decter, “Agenciamientos transitorios y compromisos situacionales: ¿el artista como interlocutor público?” en *Público situacional*, ed. Osvaldo Sánchez y Donna Conwell (San Diego: Installation Gallery, 2006), 354.

temporales, el equipo curatorial de las intervenciones trabajó durante 2 años de manera permanente en la zona, desarrollando una especie de trabajo de campo para conocer el lugar y los co-participantes. Además, el equipo curatorial organizó y asistió a sesiones de trabajo y discusiones con otros especialistas que ayudaron en el proceso de trabajo; Y mientras los artistas no se encontraban en la zona, tenían comunicación via e-mail y mantenían contacto con los grupos de colaboradores. Durante todo este proceso, la dirección curatorial se encargó de revisar las propuestas de los artistas, y redirigir algunas e incluso cancelar otras que no se ciñeron a los requisitos. Este último es el caso de Josep-maría Martín y su proyecto *Un prototipo para la buena migración* que consistía en la creación de un espacio adjunto a un albergue no gubernamental para menores migrantes que habían sido deportados. Éste sería un lugar de reunión y aprendizaje a través de un programa de actividades y talleres que nunca fue concretado. La intervención tal y como señaló inSite en el archivo y catálogo, fue cancelada «debido a diferencias entre el equipo curatorial y el artista respecto a la coherencia ética en el posicionamiento y la operación del proyecto.»⁴⁰ En la carpeta del proyecto en el archivo también se guardan algunos emails impresos enviados por el artista y curadores entre julio y agosto de 2005, en ellos –ya en tono de reclamo por parte de ambos–, primero Martín menciona que Osvaldo Sánchez había rechazado cuatro propuestas suyas y que no estaba de acuerdo «en su forma de comisariar la pieza», como respuesta, el curador dice que no considera propuestas unas ideas vagas como las que había enviado. Posteriormente Sánchez cuestiona a Martín su falta de autocritica y trasfondo ético por querer presentar su proyecto como «centro de formación», sin haber realizado un acercamiento formal con el espacio que lo albergaría ni tener un programa claro de cómo funcionaría a corto y largo plazo.

Por otro lado la intervención más famosa del 2005, *One flew over the void (Bala perdida)*, también tuvo que ser negociada con el equipo curatorial por preocupaciones éticas en cuanto a la participación de los pacientes psiquiátricos en un performance circunense. Sin embargo, la propuesta no sufrió modificaciones importantes. Después de un cuestionamiento del curador al artista acerca del marco ético de esta participación, Téllez

⁴⁰ *Sinopsis*, Interventions/Josep-maria Martín. Caja 194. Fondo INSITE, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

responde a Sánchez lo siguiente: «Para mi está claro que la ética debe ser un problema específico y no generalizado (en nombre de esta última se han cometido los mayores desmanes). La Ética de la representación del paciente psiquiátrico es el tema “in-progress” de mi obra por una década y creo que con la obra redefinimos parámetros al respecto...»⁴¹ Ambos ejemplos, da cuenta del archivo como una evidencia material de la negociación entre artistas y curadores en el desarrollo de los proyectos, en donde además de la comunicación sobre asuntos operativos, se visibilizan reflexiones en torno a la ética, al representación y el compromiso de la co-participación en dominio público.

La negociación entre algunos artistas y curadores se manifiesta en el archivo como algo relativamente nuevo, en diferentes documentos se hace patente la falta de experiencia y a veces el descontento de parte de algunos artistas de trabajar en comisiones con requisitos específicos y bajo la guía y autorización de un equipo curatorial. En un correo electrónico enviado por el artista Rubens Mano a la dirección de inSite señala su sorpresa por no tener la aprobación de la curaduría sobre el marco conceptual de su obra y escribe «no soy un artista acostumbrado a condiciones especiales para la realización de proyectos»⁴². Por su parte, Joshua Decter, uno de los interlocutores invitados, comentó en una mesa de diálogo entre curadores, artistas y público: «Los artistas no estaban muy entusiasmados con la idea de que sus propuestas fueran a ser analizadas por un grupo de desconocidos. [...] todos participábamos en un nuevo tipo de proceso que lo usual. [...] Era necesario negociar tanto con las ideas propias y contradictorias respecto a que tan viable es el intercambio del arte.»⁴³

A pesar de no encontrarse en el fondo de inSite en Arkheia, existe un documento muy valioso, elaborado por Osvaldo Sánchez, en el que se presenta la base metodológica y

⁴¹ Javier Téllez a Osvaldo Sánchez, correo electrónico del 20 de agosto de 2005. Interventions/Javier Téllez. Caja 188. Fondo INSITE, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

⁴² Rubens Mano a Carmen Cuenca, Osvaldo Sánchez y Tania Ragasol, correo electrónico de julio de 2005. Interventions/Rubens Mano. Caja 195. Fondo INSITE, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

⁴³ Joshua Decter “Agenciamientos transitorios y compromiso situacional: ¿el artista como interlocutor público?”, En *Público situacional*, ed Osvaldo Sánchez y Donna Conwell, (San Diego: Installation Gallery, 2006), 354.

el marco teórico de la quinta edición del festival. Llamado *Reader* entre el equipo interno, se trata de una carpeta con información relevante que se entregaba en la primer residencia a co-curadores, artistas y otros participantes del proyecto, para que tuvieran información sobre la cual partir en sus propias investigaciones. El amplio documento contiene la siguiente información: el texto curatorial o *statement* titulado «Bypass» con los ejes temáticos principales y los objetivos del proyecto; una lista de citas de teóricos y artistas en torno a la producción artística de contexto; fotocopias de fragmentos de más de 50 textos teóricos sobre arte, espacio público, ciudad y frontera escritos por filósofos, antropólogos, artistas, curadores y urbanistas como Maarten Hager, Lucy Lippard, Susan Buck Morss, Miwon Kwon, Arjun Appadurai, Foucault, Carlos Basualdo, entre otros, además de fragmentos del catálogo del Sitac 2003 y de la Documenta 11. Una sección del documento contiene también información sociodemográfica y datos históricos y estadísticos comparativos de las ciudades de Tijuana y San Diego.

Considero que este documento fue creado por la dirección artística para que todos los involucrados trabajaran bajo un mismo paraguas teórico y evitar las propuestas alejadas de lo que consideraban que debía ser el arte de intervenciones en la frontera. Ejemplo de ello es el correo electrónico titulado «muses complot» y enviado por Osvaldo Sánchez y Donna Conwell al artista Mans Wrange, en el que le comenta que a pesar de haber gustado mucho su propuesta, sugieren que la modifique debido a que Rubens Mano, otro artista invitado, había enviado una semana antes que el, algo muy similar. El proyecto original de Wrange titulado *The missing Word* se basaba en una técnica de comunicación en la cual proponía inventar una nueva palabra que se usara igual en los dos lados de la frontera y esparcirla por la población de la zona. Trabajaría con un grupo de enfoque representativo demográficamente, así como con expertos en lingüística, marketing y comunicación. Por su parte *Visible*, el proyecto de Rubens Mano, consistió en la distribución de un pin con la leyenda «visible» –palabra que se escribe igual en inglés y en español– y una carta a personas que cruzan diariamente la frontera. Con el objetivo de crear una red en movimiento donde las personas que los usaban se convertían en agentes portadores que develaban la porosidad de las redes y los flujos. En un correo enviado por los curadores a Mano mencionan lo sucedido con la propuesta de Wrange y comentan lo siguiente: «Por un

lado nos sorprendió y por la otra nos alegró porque confirmaba algún tipo de búsqueda, que evidentemente está en los artistas elegidos y en el modo incluso vago en que el *statement* busca insertarse con un tipo de práctica en esta zona.»⁴⁴ La similitud de ambos proyectos ponen de manifiesto la importancia de dicha declaración curatorial en las propuestas de los artistas, los dos habían presentado propuestas que trataban el asunto de los flujos de comunicación entre la frontera, enfatizando la invisibilidad y el dominio público como redes construidas por el tejido social. Finalmente Wrange modificó la propuesta y sin embargo realizó un proyecto con características muy similares: *El buen rumor* fue también un experimento social sobre tácticas de comunicación que exploró la zona fronteriza no sólo como un espacio de delimitación y contraste sino como un lugar intervenido por constantes flujos de información.

Finalmente y como último apunte, el proyecto inSite surgió en un momento de proliferación de bienales y programas de exposición de gran formato, sin embargo, en su quinta edición los organizadores insistieron en desmarcarse de este modelo. Teniendo en cuenta las críticas a la expansión de la cultura bienal, o *biennialización* como forma de espectáculo turístico-cultural, inSite_05 se presentó como un tipo de exposición distinto debido, entre otras cosas, a su programa de residencias de larga duración que permitía a los artistas la realización de proyectos contextualizados con la participación de grupos locales, así como por su extenso programa de conversaciones. En ese sentido, Michael Krichman aseguraba que existen importantes diferencias entre inSite y las grandes exposiciones internacionales: «creo que somos el único evento internacional que comisiona tan alto número de instalaciones y acciones específicas, incluso más que Documenta. Esta edición se inició en 2003, con las primeras residencias de los artistas participantes. No tenemos prisa para realizar la siguiente edición. Queríamos hacer algo distinto y profundo. Eso es algo que no vas a ver en otras bienales y eventos».⁴⁵ No obstante, numerosos textos críticos

⁴⁴ Osvaldo Sánchez y Donna Conwell a Rubens Mano, correo electrónico de septiembre de 2004. Interventions/Rubens Mano. Caja 195. Fondo INSITE, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

⁴⁵ José Manuel Springer, “Frontera Norte/Arte vs la inmovilidad política”, *La Revista*, 5 de septiembre, 2005, 54.

se refirieron al evento como bienal y muchas personas –incluyendo el propio director ejecutivo– lo compararon con la Documenta 11 y las últimas dos bienales de Venecia: «Possibly taking a cue from the last Documenta’s expansive, time-based approach to the large-scale exhibition, there is also a dense schedule of lectures- Conversations». ⁴⁶ En *Art Papers* apuntaron a la contradicción de la promesa de inSite de presentarse como antibienal mientras que al igual que en aquellas, obligan al público a moverse como un turista del arte, en autobús, con mapa en mano en búsqueda de las intervenciones. ⁴⁷ Por su parte, José Manuel Springer, el crítico que desde el lado mexicano siguió más de cerca el desarrollo del evento, señaló en varias publicaciones la tensión entre lo que inSite quería ser y lo que el público especializado veía: “One feels tempted to call it a biennale which it tries very hard to demonstrate it is not.” ⁴⁸

A pesar de haber estado inscrito en una tendencia creciente de exposiciones tipo bienal más experimentales ubicadas fuera de los centros tradicionales del arte –hay por ejemplo similitudes entre inSite y la bienal de Estambul realizada también en 2005–, inSite fue uno de los primeros proyectos de este tipo de prácticas con seriedad teórica e investigativa. En prensa y otros recursos de difusión posteriores al evento como el catálogo y sitio web, es evidente la voluntad de la propia organización por afirmar su carácter precursor –se repiten constantemente términos e ideas como novedoso, liderazgo, la primera vez, detonador y punto de partida–. Este esfuerzo por distanciarse del modelo bienal tiene que ver más bien con la búsqueda de su posicionamiento como un nuevo modelo de exposiciones de arte en espacios públicos.

Conclusiones

Del examen anterior se puede concluir que la última edición de inSite, vista a través del archivo, es una evidencia del cambio de enunciación del arte en los primeros años del 2000

⁴⁶ Jan Tumlir, “InSite_05”, *Artforum*, vol.44, no.3 (noviembre 2005): 249.

⁴⁷ Lauri Firstenberg, “InSite: Art Practices in the Public Domain San Diego Tijuana”, *Art Papers*, (noviembre-diciembre 2005): 60.

⁴⁸ José Manuel Springer, “InSite05”, *Flash Art*, no.246 (enero-febrero2006)

en México. El archivo del evento es además, el primero en su tipo que da cuenta de este cambio, el cual se presenta en un modelo de exposición que interpela una nueva forma de hacer arte, argumentada por una verdadera teoría del arte binacional distinta a la literalidad de la relación arte-política que había prevalecido en la frontera. Esta transformación está estrechamente relacionada a una nueva forma de práctica curatorial en México. InSite, a través de sus cinco ediciones, al mismo tiempo inauguró y consolidó el formato de exposición de sitio en México.

Por otro lado, el archivo del evento es el primero en registrar las negociaciones curador-artista en exposiciones de proyectos en México. El trabajo teórico y de gestión de los curadores se manifiesta en inSite como necesario para poder pensar y ejecutar proyectos en espacio público de co-participación. Y aun más allá, la documentación resguardada en el archivo manifiesta la intromisión absoluta de que un proyecto artístico se enuncie desde la curaduría, ya que en la mayoría de los casos las formas teóricas de elaboración dominaron sobre los discursos de las obras, y estuvieron presentes antes de la comisión, en su presentación y en la memoria general del proyecto. Esto no quiere decir que la curaduría controlara las propuestas de los artistas, pero es evidente que hubo una intención curatorial por mostrar cierto tipo de prácticas artísticas que la dirección artística de inSite enunciaba como el nuevo arte público— incluso colaborando con artistas que no solían trabajar de esta manera—, y para ello hubo que ejercer una mayor mediación curatorial. Por otro lado, la magnitud del festival en su última edición, demandaba una mayor presencia del equipo: la cantidad de proyectos que se estaban desarrollando simultáneamente y la ambición de permear en distintas esferas, exigía un trabajo curatorial mucho mayor y por lo tanto más visible.

El uso de la noción de intervención y el modelo de exhibición intangible en inSite_05 se revelan en la crítica como propuestas distintas a las experimentadas en la zona —y en México en general—, y como una búsqueda de alternativas a prácticas que habían estado recibiendo críticas a nivel internacional. Es por ello que el argumento curatorial de la edición del 2005 se presenta como una declaración de principios que inaugura una postura de qué era y cómo debía ser el arte de participación social según una serie de curadores e intermediarios teóricos: arte con potencia de transformación de la realidad,

obras como procesos realizados con la participación de determinados grupos sociales, desarrollados por artistas involucrados en el contexto, con resultados como experiencias intangibles y no como productos con intenciones formales autónomas, y que se asume desde la superioridad ética frente a prácticas que se inscriben abiertamente dentro del sistema mercantil. Además, la frecuencia de valoraciones de las prácticas artísticas desde marcos éticos y morales, demuestra la falta de otros criterios o maneras de analizar estas formas de arte, y por consiguiente la novedad que supusieron las intervenciones en dominio público en la escena del arte contemporáneo del momento.

Finalmente, mucha de la memoria que queda del evento, está fundamentalmente sustentada en argumentos curatoriales y descripciones de proyectos intangibles, más que en las opiniones críticas que pudieron haber surgido al experimentar las obras de arte de primera mano. Quizás todo esto manifestó el agotamiento del formato exhibición para este tipo de prácticas: ¿para qué organizar un evento público de arte contemporáneo si las obras no están dirigidas al público de arte, y sólo podrán acceder a la «punta del iceberg»? ¿no sería mejor hacerlas, documentar los procesos y presentarlos en exposiciones de archivo y catálogos? InSite_05 fue el último realizado en la frontera, después de eso la organización se dedicó a inventariar su archivo, justamente para hacer visible en exposiciones en museos aquello que no lo fue en la frontera, y posteriormente se mudó a la Ciudad de México para realizar un proyecto del cual poco se conoce por desestimar aún más el formato de exhibición y sus públicos de arte como principales destinatarios de los proyectos.

Bibliografía

Barrios, José Luis, *El derrumbre de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, Ciudad de México: MUAC, 2014.

Bishop, Claire, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas*, traducción de Israel Galina. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.

Bishop, Claire, *Participation*. Londres: Whitechappel Gallery, 2006.

Bonet, Rubén. “Exhibition InSITE 05 Art practices in the public domain”, *Art Nexus*, no. 60 (Mar-abr 2006).

Carroll, Amy Sara, *REMEX Toward and Art History of the NAFTA era*. Texas: University of Texas Press, 2017.

Coles, Alex editor, *Site-specificity: the ethnographic turn*. Londres: Blackdog, 2000.

Deutsche, Roslayn, *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Dohery, Claire editora, *Situation*. Londres: Whitechappel Gallery, 2009.

Doherty, Claire editora, *Out of Time, Out of Place. Public Art (Now)*, Londres: Art Books Publishing LTd, 2015.

Estévez, 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 en Historia del Arte, UNAM, 2005.

Emmelhainz, Irmgard, “Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000.” *Kamchatka. Revista de análisis cultural* , no.7 (Junio 2016): 281-305.

Finkelpearl, Tom. “Participatory Art”. En *Encyclopedia of Aesthetics*, editado por Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 2014

Firstenberg, Lauri. “InSite: Art Practices in the Public Domain San Diego Tijuana.” *Art Papers*, (noviembre-diciembre 2005): 60.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Hernández, Edgar A. “Renuncian a la monumentalidad. Apuesta inSITE al nexo social.” *Reforma*, Agosto 3, 2005.

“Historia inSite”, inSite, revisado en octubre 2018 <http://insite.org.mx/wp/insite/>

Kester, Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Oakland: University of California Press, 2004.

Kwon, Miwon “One place after Another: Notes on Site Specificity”, *October*, vol 80 (Primavera 1997).

Lacy, Suzanne editora, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

López Cuenca, Alberto. “INSITE05 Desparrame en la frontera.” *abc.es*, septiembre 3, 2005.

Medina, Cuauhtémoc. “El tiempo, un monumento.” *Reforma*, agosto 31, 2005.

Miranda, René. “InSite_05. Prácticas artísticas en el espacio público.” *Arte al día*, septiembre, 2005.

Morlan, Kinsee. “in and out of Site.” *Citybeat*, octubre 26, 2005.

Mouffe, Chantal. “Art as an Agonistic Intervention in Public Space.” *Open. Cahier on Art and the Public Domain, n°.14 (2008): 6-15*.

Munguía, Mariana editora. *Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes. Primer Simposio de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: Patronato de arte contemporáneo, 2002.

Munguía, Mariana y Navarrete, Sylvia editoras. *Arte y ciudad. Estéticas urbanas. Espacios públicos. ¿Políticas para el arte público? Segundo Simposio de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: Patronato de arte contemporáneo, 2003.

Olivares, Rosa, *Exit México*. Madrid: Exit Olivares y Asociados S.L., 2005.

Pedrosa, Adriano, *Farsites. Sitios distantes*. Catálogo de exposición en San Diego Museum of Art, InSite 2005.

Pincus, Robert L. "InSITE05. More inSITEful" *The San Diego Union-Tribune*, Agosto 21, 2005, F4.

Sánchez, Osvaldo y Conwell Donna editores, *InSite_05 [Situational] Public. Interventions, scenarios*. San Diego: Installation Gallery, 2006.

Sánchez, Osvaldo. "Osvaldo Sánchez in conversation with Aislinn Race and Roopesh Sitharan", *Curating now*, 2005, 29-31.

Sánchez, Osvaldo coordinador. "Memorias del segundo simposio de arte contemporáneo<del malestar de la curaduría> Universidad de las Américas, Puebla" *Curare* n°22, (2003):61-129.

Springer, José Manuel. "InSite05." *Flash Art*, no.246 (enero-febrero2006)

Springer, José Manuel. "Frontera Norte/Arte vs la inmovilidad política." *La Revista*, 5 de septiembre, 2005, 54.

Springer, Jose Manuel. "InSITE05", *Réplica21*, octubre 6, 2005,
http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/383_springer_insite.html

Springer, José Manuel. "InSITE_05 ¡Declaran estado de emergencia cultural en la frontera!" *Código*, no.29, (octubre-noviembre, 2005): 26-27.

Tumlir, Jan. "InSite_05", *Artforum*, vol.44, no.3 (noviembre 2005): 249.

Yard, Sally editora, *InSite_05. A Dynamic equilibrium: In pursuit of Public Terrain*. San Diego: Installation Gallery, 2007.

Yard, Sally editora, *inSITE97 Tiempo privado en espacio público*, San Diego: Installation Gallery, 1998.